Bibliothèque des Cahiers Archéologiques
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ GRABAR ET DE JEAN HUBERT
XII

André GRABAR
Membre de l'Institut

SCULPTURES BYZANTINES DU MOYEN AGE

II

(XI[e] - XIV[e] siècle)

Ouvrage publié avec le concours du C. N. R. S.

PARIS
Éditions A. et J. PICARD
1976

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE

LES DIRECTIONS DE RECHERCHES SUR LES SCULPTURES BYZANTINES DU MOYEN AGE

I. **Distribution géographique des sculptures.**

Les sculptures que nous examinerons se trouvent encore et proviennent en grande majorité soit de Constantinople soit de Grèce. A ces pièces essentielles s'ajoutent des œuvres exportées de Byzance dans les pays limitrophes de l'Empire où la pénétration byzantine s'était manifestée de façon plus ou moins durable. Elle l'a été notamment dans les Balkans où de vastes territoires étaient tantôt arrachés à l'Empire, par les Bulgares et les Serbes, et tantôt récupérés par les Byzantins. Dans les deux cas, des sculptures de caractère byzantin pénétraient dans ces pays situés au Nord de la Grèce, que ce soit par les soins des Byzantins eux-mêmes lorsqu'ils y retournaient, soit par les potentats slaves qui tenaient à suivre l'exemple byzantin.

Au delà de ces pays limitrophes, la pénétration byzantine en matière de sculpture n'était que sporadique et ne s'est manifestée que pendant le haut Moyen Âge, au XIe et XIIe siècle. C'est le cas de Venise où l'apport des Byzantins a été particulièrement sensible parce que la période de la plus grande expansion byzantine a correspondu à la période pendant laquelle les Vénitiens procédèrent à la construction et à la décoration de San Marco, que leur richesse récente leur permettait de transformer en une espèce de reliquaire précieux. Par le nombre de sculptures byzantines, originales et imitées sur place, San Marco dépasse tous les édifices contemporains, à Constantinople, en territoire byzantin, et dans les pays limitrophes. A San Marco, on trouve encore *in situ* de longues corniches délicatement ciselées, des chapiteaux divers et surtout des dizaines de chancels sculptés qui y forment les balustrades des tribunes. Cet ensemble remonte à la fin du XIe siècle. Toujours à San Marco, à l'intérieur et sur les façades, sont encastrés de nombreux reliefs-icônes et des reliefs à sujets profanes. Tandis qu'à Torcello, à côté de Venise, on conserve des chancels sculptés d'une iconostase, légèrement postérieurs, et deux plaques ornées de reliefs à sujets profanes, qui pourraient remonter à la même époque.

La capitale de la Russie de ce temps, Kiev, s'est vue dotée de grands monuments d'architecture byzantine, en même temps que Venise, et ce sont des œuvres de la plastique grecque d'inspiration analogue qui y ont pénétré alors : des plaques de chancels sculptées destinées aux balustrades des tribunes, à la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev, à la cathédrale de Černigov, et ailleurs, ainsi que de grandes dalles sculptées garnies de sujets chrétiens et mythologiques ; enfin des sarcophages en marbre également sculptés et les iconostases en marbre. Le tout a dû être importé de Constantinople, entre la fin du Xe et le milieu du XIIe siècle.

On sait très peu sur la sculpture byzantine, dans les provinces asiatiques de l'Empire, et notamment sur les œuvres plastiques de l'Asie Mineure. La longue occupation du pays par les Turcs a fait disparaître tous les monuments byzantins du Moyen Âge, avec leur décor sculpté et les meubles liturgiques qui normalement s'y trouvaient

également. On ne dispose plus que de dalles ou de poutres éparses, généralement recueillies dans des musées lapidaires locaux, comme à Afion karahisar, Smyrne, Éphèse. Dans un seul cas, la fouille d'une église, à Sébaste de Phrygie, a fourni un jeu plus important de pièces de ce genre, qui presque toujours ont appartenu à des iconostases du xe et xie siècles, d'un genre très voisin de celui qu'on voit fleurir en Grèce, à la même époque. Sans pouvoir se prononcer sur l'extension vers l'Est de la sculpture byzantine de cette époque, il est permis d'affirmer que les provinces occidentales d'Asie Mineure en pratiquaient une qui était la même qu'en pays proprement grecs : autour de la mer Égée, côté Asie et côté Europe, la sculpture décorative appliquée aux iconostases était pratiquement la même. Seule la carence des monuments, dans la capitale byzantine, ne permet pas de tirer la conclusion qui semblerait des plus plausibles, à savoir que, à cette époque, c'est-à-dire au xe-xie siècle, le même art était pratiqué aussi à Constantinople. Mais, plus que jamais, on ne devrait tirer aucune conclusion de l'absence de témoignages, et il n'est point exclu, finalement, que les iconostases de la capitale étaient décorées autrement que celles de la Grèce et de l'Asie Mineure occidentale. Ces iconostases constantinopolitaines, toutes disparues, étaient peut-être dépourvues de reliefs ornementés, comme l'étaient les portes d'entrée des églises de la capitale, tandis qu'en Grèce ces portes et les iconostases étaient tapissées de motifs sculptés. On connaît un refus de ce genre en pays slaves, où, après le xiie siècle et les pièces importées de Byzance, on renonce entièrement aux iconostases en pierre, et par conséquent à toute la catégorie de sculptures dont les iconostases en pierre sont les porteuses en Grèce. Ici, la frontière septentrionale de la sculpture byzantine passe entre pays grecs et pays slaves (depuis l'arrêt des exportations byzantines au xiie siècle).

A la carence des monuments dans les provinces asiatiques s'oppose leur abondance relative, dans les provinces d'Europe, et notamment en Grèce sur laquelle nous donnerons quelques détails plus bas. Mais on en trouve aussi sur le territoire de l'ancien royaume bulgare, à Prespa, Preslav et ailleurs (Musée de Sofia), et ces pièces, du xe et xie siècles, sont parmi les plus archaïques ou archaïsantes que nous aurons à décrire.

C'est la Grèce — nous l'avons dit — qui, de loin, nous fournit le plus grand nombre de sculptures byzantines du Moyen Âge. Quelquefois ce sont des ensembles entiers conservés *in situ*, comme dans les deux églises de Hosios Loukas en Phocide, la petite église des Anargyres à Castoria, l'église de la Vierge « tôn Chalkéôn » à Salonique, l'église de Hosios Mélétios près de Mégare (malgré les restaurations qu'elle a subies) ou l'église des Blachernes à Arta. A cela s'ajoutent de nombreuses églises qui conservent *in situ* leur iconostase sculptée. On les trouve dans toutes les parties de la Grèce, du Mont-Athos à Mistra, et enfin, de très nombreuses dalles sculptées qui, les unes, sont encastrées dans les murs extérieurs de la Petite Métropole d'Athènes, les autres déposées dans les musées, avec en tête le Musée Byzantin d'Athènes. C'est en Grèce seulement qu'on semble avoir prolongé sans interruption la confection de grands chapiteaux sculptés, et maintenu aussi, mais appliquées aux corniches des iconostases les consoles ornementées de tradition classique.

C'est au Musée byzantin d'Athènes qu'on conserve notamment deux petites séries de reliefs importants qui, l'une et l'autre, datent du xiie et xiiie siècle et proviennent d'Athènes et de l'aire d'expansion possible de son art d'alors, jusqu'à Thèbes et Corinthe. La première de ces séries comprend des dalles décorées de figures d'animaux en forte saillie qui se détachent d'un tapis d'ornements plats ; assez souvent ces reliefs témoignent d'influences de modèles musulmans. Tandis que l'autre série athénienne réunit des reliefs d'inspiration classique. On y trouve des personnages nus au corps adroitement sculpté, parmi lesquels on reconnaît Hercule. Il s'agit d'œuvres qu'on croirait inspirées par l'humanisme byzantin du xiie-xiiie siècle. A Salonique, à Venise, à Torcello, à Kiev, sont conservées quelques autres dalles qui peuvent se réclamer du même goût, mais dont on ignore le lieu d'origine.

C'est à Constantinople qu'il faut se rendre, pour examiner des œuvres de la sculpture de l'époque Paléologue. C'est même là — presque uniquement — qu'on en trouve encore *in situ*, comme à Kahrié Djami. On doit à des fouilles récentes, à l'intérieur de Fetihyeh Djami et de Fener Isa, la découverte d'autres pièces de sculpture Paléologue, qui avaient fait partie du décor de ces édifices. Le reste est au Musée d'Istanbul et provient de cette ville. Rien d'étonnant quant à cette concentration qui rappelle que les activités artistiques de l'époque Paléologue avaient pour foyer principal la capitale de ce qui restait de l'ancien Empire, et comme promoteurs les familles aristocratiques byzantines qui y étaient fixées. Mais, s'il en était ainsi également pour la peinture, les besoins du culte en ont assuré une large expansion, loin de Constantinople. La sculpture figurative ne l'a pas suivie dans cette voie. Faute de techniciens et de matériau convenables, peut-être, elle n'a guère été pratiquée ni à Mistra, ni dans les provinces grecques et slaves des Balkans (v. cependant à Arta). Le culte s'en passait d'ailleurs, et à Constantinople même, les reliefs qu'on conserve — s'ils ne sont pas d'inspiration profane (probablement palatine) — ont servi à décorer quelques arcosolia funéraires et ciboria, c'est-à-dire des meubles d'église de grand luxe.

Il resterait à considérer la distribution géographique des reliefs-icônes que les Byzantins encastraient dans les murs des églises et peut-être des palais. Le nombre des pièces conservées de ce genre est petit, et on ne saurait donc se prononcer sur l'aire de leur expansion. On connaît les pièces qui proviennent sûrement de Constantinople et de Salonique. On en voit un grand nombre à San Marco, sans pouvoir dire de quelle ville byzantine proviennent celles de ces sculptures qui n'ont pas été confectionnées sur place. La part de ces dernières doit être considérable, car le recours à la sculpture à Venise, plus fréquent qu'ailleurs, en pays proprement byzantin, a des chances de s'expliquer par un penchant en faveur de l'art plastique, normal chez les chrétiens d'Occident.

Parmi les foyers d'art secondaires de l'époque Paléologue, il n'y a que la capitale de l'Épire, Arta, qui s'est manifestée en matière de sculpture par quelques œuvres qui portent leur cachet particulier.

II. **Problèmes de chronologie.**

De tout temps, les historiens de l'art du Moyen Âge ont fait de la datation des œuvres leur préoccupation principale. Rien de surprenant dans cet intérêt pour la chronologie des monuments envisagés : une étude historique quel qu'en soit l'objet a besoin de dates. Mais ces dates n'ont pas la même valeur partout. Elle est plus grande lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art qui se situent sur une courbe ascendante d'un art qui progresse par étapes dans un sens donné (comme en Grèce, à l'époque classique, ou à Florence au Quattrocento), mais la valeur historique d'une date est moindre, voire nulle, pour expliquer une œuvre créée à la fin de l'Antiquité (depuis le IVe siècle) et au haut Moyen Âge. Les historiens de l'art de cette longue période ne devraient donc pas insister tellement à interroger les monuments sur leur date, parce que ceux-ci ne sont pas en mesure de leur en fournir (ou leur en fournissent parfois, mais qui sont sans valeur). Dans bien des cas, l'art de la fin de l'Antiquité, et du haut Moyen Âge, ainsi que l'art de Byzance, ne se laissent pas classer chronologiquement, en partant de caractéristiques de métier et de forme, parce que les activités artistiques n'obéissent alors à aucune intention de perfectionnement progressif, et les œuvres se rattachent les unes aux autres à la faveur d'imitations de réalisations antérieures quelconques, aussi bien récentes que très anciennes, ces recours aux expériences du passé pouvant avoir pour origine des intentions étrangères à l'art (nécessités du culte et d'idéologies politiques). D'où des phénomènes de conservatisme voire de stagnation prolongée, mais aussi des innovations qui sont en fait ou peuvent être des plongeons dans un passé plus ou moins

lointain. Ces procédés, normaux pour le haut Moyen Âge et pour les arts de Byzance, dans leur ensemble, condamnent à l'avance bien des recherches sur les dates des œuvres créées dans ces conditions. D'autant plus que les dates qu'on réussirait à établir, en partant de caractéristiques de forme et de métier, auraient bien des chances de ne pas être les bonnes, et d'ailleurs, si elles l'étaient par chance, elles n'auraient qu'un intérêt relatif, car on ne saurait pas toujours s'en servir pour situer l'œuvre datée par rapport à d'autres qui ne seraient pas contemporaines, tout en lui ressemblant. Le peu de portée historique réelle de ces dates est illustrée, on ne saurait mieux, par un groupe célèbre d'œuvres apparentées et datées par des inscriptions, telles que les mosaïques du XIIe siècle, en Sicile.

Ce qui précède nous invite à ne pas faire du problème de la datation des sculptures byzantines du Moyen Âge une partie essentielle de la présente recherche. Mais cela ne signifie pas que tout essai de situer les sculptures byzantines dans le temps serait à exclure, même dans cette étude qui est consacrée principalement à des œuvres ornementales sans personnages, où l'intervention de l'individu se laisse capter le plus difficilement. Malgré tout le chassé-croisé des emprunts au passé et aux traditions, dont il vient d'être question, et qui rendent assez vaines les recherches de la date précise d'une œuvre, au demeurant, peu importante en elle-même, la plupart des œuvres byzantines trahissent l'époque à laquelle elles appartiennent. Il ne s'agit certes pas de dates, mais d'un « aire d'époque » (« Zeitstyl ») qui est commun aux œuvres d'une même période. La plupart des sculptures que nous étudions n'échappent pas à ce genre de chronologie, et nous en tiendrons compte, en attribuant avec certitude certaines œuvres au « XIe siècle », d'autres « au XIIe », d'autres encore, « au XIIe-XIIIe siècle », ou au « XIVe », au « XIVe-XVe ».

Comme on le voit, d'après ces indications très sommaires, nous ne partons pas, pour mesurer le temps, de la notion d'une succession continue des années à laquelle correspondrait une succession théorique analogue d'œuvres sculptées, qui évolueraient elles aussi d'une façon continue. C'est des œuvres qui existent et qui se laissent étudier que nous partons, pour définir telle portion du temps pendant laquelle elles ont pu avoir vu le jour. Cette durée est inégale (un siècle ou deux siècles) et donc la chronologie plus ou moins sommaire, selon les œuvres dont nous disposons.

C'est volontairement que nous nous contentons d'une chronologie de ce genre, pensant rester plus près de la vérité. Mais chacun de nos groupes chronologiques a, sinon pour « squelette » du moins pour garants de la vraisemblance de nos cadres chronologiques, un certain nombre de pièces datées ou datables par des textes ou par d'autres considérations objectives. Ces pièces-témoins sont rares, mais elles existent au sein de chacun de nos groupes chronologiques. Comme nous l'avons dit plus haut, les sculptures décoratives sont plus utiles, pour le classement de ce genre, que les reliefs figuratifs byzantins, trop peu nombreux.

Voici la composition des principaux de ces « groupes chronologiques », c'est-à-dire des groupes de sculptures que nous attribuons à une période déterminée, plus ou moins longue. Dans chaque groupe, nous relevons d'abord les œuvres des plus importantes et celles qui portent une date-témoin.

1. Sculptures datées ou attribuées au XIe siècle.

A Constantinople, aucune œuvre datée du XIe siècle, mais seulement un relief-icône et quelques reliefs décoratifs qui se laisseraient attribuer à notre époque, à cause d'une ressemblance avec des œuvres analogues conservées en Grèce, qui appartiennent indubitablement à cette époque (v. *infra*). Même situation pour un petit nombre de reliefs décoratifs d'Asie Mineure occidentale.

En Grèce, le monument type à bien des égards est la décoration sculptée du « catholicon » de Hosios Loukas, près de Delphes.

Les reliefs qui font partie de ce décor remontent à la fondation de ce sanctuaire célèbre, les uns parce qu'ils sont appliqués à l'édifice lui-même (corniches sculptées, ornements des fenêtres et du portail), les autres parce qu'ils décorent le « templon » de celui-ci et les encadrements sculptés des deux icônes murales fixées à la hauteur de cette iconostase, elle aussi contemporaine de l'église. Certes, aucune inscription, ni aucun texte ne nous renseignent sur l'année de la construction de celle-ci. Mais des études récentes de M. Chadzidakis — indirectement, après les travaux de restauration de E. Stikas — nous autorisent à la fixer dans les environs de 1011 (v. la notice dédiée à ce monument). Autrement dit, les sculptures architecturales du « catholicon » de Hosios Loukas et de son iconostase mettent entre nos mains un ensemble important de reliefs en marbre du début du XIe siècle. Notre description de ces reliefs est précédée par une présentation des sculptures décoratives de l'église de la Vierge, dans le même monastère. Ces sculptures remontent à la deuxième moitié du Xe siècle, mais nous n'en avions pas parlé dans notre premier volume, parce qu'à l'époque de sa publication, on croyait encore que cette église, comme le « catholicon », appartenait au XIe siècle.

Les sculptures architecturales d'une église du « métochion » de Saint-Luc, en Eubée, sont *grosso modo* contemporaines de celles de la maison mère. Elles leur ressemblent à bien des égards (chapiteaux, ornements aux lettres coufiques), et auraient pu être exécutées par les mêmes praticiens. Autrement dit, ces sculptures remontent à la deuxième décennie du XIe siècle.

Les chapiteaux des deux monuments ci-dessus ressemblent à ceux de l'église Notre-Dame « tôn chalkéôn » de Salonique. Avec quelques modifications de détails on y retrouve le même corps cubique du chapiteau et les mêmes bandes avec nœuds qui les décorent. Or, cette église de Salonique est datée avec précision : 1028. Ces chapiteaux ne sont donc postérieurs aux sculptures de Saint-Luc que de quelques années, et pourraient, eux aussi, être des produits de l'atelier qui travailla à Saint-Luc et en Eubée, sinon d'un atelier qui en connaissait les œuvres.

Il est permis d'attribuer à l'un de ces ateliers les chapiteaux de l'église des Saints-Anargyres à Castoria, qui ont la même forme et sont ornés des mêmes motifs de bandes et de nœuds. Cette église n'est pas datée, mais ses chapiteaux *in situ* nous engagent à la dater du premier quart du XIe siècle. L'indication est précieuse, parce qu'elle nous fait obtenir une date pour l'ensemble des reliefs de cette église et notamment pour ceux de l'encadrement d'une porte de cette église ; cela élargit le répertoire de motifs et de procédés techniques qu'il sera permis d'attribuer dorénavant aux praticiens des ateliers du premier quart du XIe siècle, qui travaillèrent dans quatre localités différentes de la Grèce du Nord et de la Grèce centrale. On entrevoit ainsi l'étendue du rayonnement des activités d'un atelier de sculptures en marbre à cette époque.

Cette aire de rayonnement a pu être plus large encore, à en croire le témoignage d'un chapiteau du type défini ci-dessus, qui est conservé au Musée de Makrinitsa près de Volo, en Thessalie, et d'un autre chapiteau semblable, au Musée de Smyrne. Ces mêmes ateliers auraient pu fournir en chapiteaux des églises de la côte asiatique de la Mer Égée. Il reste à savoir s'il s'agit d'un seul atelier ou de plusieurs ateliers contemporains et apparentés. Il n'est pas interdit de penser que les chapiteaux de Saint-Luc — qui sont les plus beaux — ont pu servir de modèle aux autres, et que ces modèles avaient pu être importés (de Constantinople), tandis que les imitations de Salonique, Castoria, Makrinitsa, Smyrne auraient eu pour auteur des praticiens locaux.

Les fouilles de N. Moutsopoulos, à l'intérieur des ruines de la basilique de Prespa (sur une île du lac de Prespa), ont fait découvrir plusieurs sarcophages décorés de sculptures. Les reliefs de l'un d'eux, avec images d'animaux et d'oiseaux d'un genre exceptionnel, sont remarquables. La présence de ces sarcophages (ainsi que celle d'une soie historiée), à un endroit aussi reculé, ne peut s'expliquer que par le rôle que l'île de la Prespa avait joué du temps du tsar bulgare Samuel. C'est là, en effet, qu'il avait

fixé sa résidence, et la basilique en ruine, fouillée par M. Moutsopoulos avait alors servi de cathédrale au chef de l'Église autocéphale éphémère que Samuel avait fondée. Des inscriptions au-dessus du « synthronon », dans cette église, témoignent encore de cette fonction de la basilique. Mais la gloire de Prespa ne fut que de très courte durée, et elle s'arrêta en 1018, date de la défaite finale et de la mort de Samuel, que suivit bientôt le transfert de l'archevêché de Prespa à Ohrid.

Il n'est certes pas absolument exclu qu'après la fin de Samuel, de son royaume et de son Église, on ait encore enterré à Prespa de hautes personnalités dont les corps auraient pu être déposés dans de beaux sarcophages. Mais cela paraît peu probable. C'est donc aux deux premières décennies que nous attribuons les sarcophages de Prespa, en les classant parmi les pièces de sculpture byzantine qui, mieux que beaucoup d'autres, se laissent doter d'une date. Les sujets et le style de ces reliefs ne se laissent rapprocher d'aucune des œuvres de la même époque citées ci-dessus. Il s'agit manifestement d'une autre lignée plus archaïque, ou inspirée par la peinture, mais rien ne s'oppose à ce qu'on reconnaisse dans ces pièces les œuvres du début du XIe siècle.

Par leur style et leur technique, les reliefs des chancels provenant de Stara Zagora et conservés au Musée archéologique de Sofia sont les plus apparentés. Ces images d'animaux, à grande échelle, font penser à celles du sarcophage de Prespa. Ils pourraient être d'une date rapprochée. Les deux reliefs du Musée d'Istanbul qui représentent des cynocéphales sont de la même famille, ainsi que deux reliefs de la façade Ouest de la Petite Métropole d'Athènes, ceux dont le style rudimentaire et les images plates des animaux sont d'un art voisin (c'est au XIIe siècle qu'ils furent encastrés dans les murs de la Petite Métropole).

Pour l'essentiel, l'actuelle cathédrale Sainte-Sophie d'Ohrid remonte au second quart du XIe siècle. Son iconostase ou « templon » primitif doit dater de la même année, ou presque, et ce serait donc aussi la date des chancels sculptés, des petits piliers qui les séparaient et d'un ciborium qui surmontait l'autel, lors de son inauguration. Autrement dit, avec les reliefs d'Ohrid, on reste dans la première moitié du XIe siècle, tout en avançant légèrement dans le temps. Ohrid nous met en présence d'ornements sculptés sur des plaques de chancels et sur de petits piliers du mur d'iconostase, — une catégorie de reliefs qui nous a manqué jusqu'ici parmi des œuvres datées ou datables du XIe siècle. Ces reliefs d'Ohrid nous aideront à « situer » dans le temps d'autres chancels sculptés, d'un genre analogue, et ils sont nombreux.

Il en est de même des plaques de chancel semblables qui forment les balustrades des tribunes de Sainte-Sophie de Kiev. Ces plaques doivent dater de 1037 environ, année de l'inauguration de cette cathédrale, et cette date a son intérêt pour l'histoire des reliefs byzantins, car ces dalles sculptées ont dû être apportées de Byzance.

Enfin, une troisième série de plaques de balustrade du XIe siècle est à San Marco de Venise. En faisant abstraction de certaines de ces plaques, ajoutées postérieurement, à des époques différentes, ces reliefs nous donnent une idée sur ce que pouvaient être les reliefs de cette catégorie, à l'extrême fin du XIe siècle. Ajoutons que, à Venise aussi, comme à Kiev, il s'agit en grande partie de pièces importées de Byzance, ce qui fait que leur témoignage est valable pour l'art proprement byzantin, probablement pour celui de la capitale de l'Empire.

Tout compte fait, du commencement à la fin du XIe siècle, on trouve encore des exemples de sculptures byzantines datées ou datables. Cette chronologie est inégalement précise ; mais elle nous permet de poser quelques jalons autour desquels nous essayons de grouper les œuvres entièrement dépourvues de références à une date quelconque. A cet égard, on est mieux servi pour le XIe siècle que pour le XIIe et même le XIIIe s.

Citons l'ancienne iconostase et les encadrements des portes de l'église de la Trinité à Kriezoti en Eubée, dont d'importants fragments ont été conservés. Ces sculptures se laissent dater de 1050 à 1150. Les reliefs de Kriezoti continuent l'emploi de certains

motifs que nous avions enregistrés au début du XIe siècle (chapiteaux à bandes et nœuds, étoiles-médaillons), mais tendant à éviter les fonds plats et vides entre les motifs qu'on rapproche les uns des autres. Or, c'est là un trait d'ornements plus évolués. Nous parlerons plus loin du problème que pose la chronologie des reliefs-icônes, qui ne rentrent dans le circuit général que par moments, ainsi sous les Paléologues. Mais l'exemple le plus ancien de cette série, l'Orante des Manganes, à Constantinople (no 1) a bien des chances d'être datée du règne de Constantin IX Monomaque (1042-54), fondateur de l'église où ce relief fut trouvé.

2. Les trois églises du monastère du Pantocrator à Constantinople furent élevées par les soins d'Irène, épouse de l'empereur Jean II Comnène (1118-1143) et par l'empereur Manuel I, son fils (1143-1180), au milieu du XIIe siècle. Les sculptures architecturales de ces églises sont donc datées avec assez de précision. Malheureusement, elles sont peu nombreuses et peu originales.

Plus typiques sont les exemples de Nerezi (près de Skopje) et de Samari (Péloponnèse). L'église de Nerezi date de 1164, celle de Samari se laisse dater du milieu du XIIe siècle. A Nerezi, on conserve des éléments importants d'une iconostase sculptée et surtout un très beau cadre d'icône monumental décoré d'un tapis d'ornements fins, avec deux paons sur un fond tapissé de motifs végétaux. Ce genre de décor annonce les sculptures décoratives du XIIIe siècle, telles qu'on les trouve à Hosios Mélétios, en Grèce centrale, et ailleurs, appliquées aux encadrements des portes et aux iconostases. Si Nerezi n'était pas datée par une inscription, on attribuerait les sculptures du cadre à une époque beaucoup plus avancée. Il s'agit peut-être d'une œuvre plastique novatrice qui ferait pendant aux peintures byzantines de la deuxième moitié du XIIe siècle qui annoncent l'art Paléologue. Les peintures murales de Nerezi sont précisément de ces œuvres novatrices, et, lorsqu'on le sait, on est moins surpris de trouver la même précocité dans la décoration plastique de cette même église.

Le Friedrichmuseum de Berlin possède une plaque de chancel sculptée des deux côtés qui proviendrait de Constantinople et qui se recommande par ses qualités d'art et de technique. On y voit entre autres deux épisodes tirés de fables d'Ésope, autrement dit des images profanes, tout comme sur les plaques sculptées de Torcello et de Kiev. A en juger d'après le style et la plasticité des figurations, il s'agirait aussi d'une pièce du XIIe siècle.

3. Le petit groupe de sculptures antiquisantes, avec personnages nus profanes en forte saillie sur un fond d'ornements végétaux plats.

Tous ces reliefs se trouvent à Athènes, et quoique leur provenance exacte reste inconnue, ils semblent provenir tous de la ville d'Athènes. Aucun de ces reliefs n'étant conservé en entier, on imagine mal la fonction des murets ou balustrades pour lesquels ils avaient été confectionnés (tout comme d'autres chancels byzantins avec personnages et scènes inspirés par la mythologie antique). Cela ne fait que rendre plus difficile la datation de ces sculptures qui, d'une part, devraient être plus ou moins contemporaines des reliefs que nous venons de rappeler (dont aucun, cependant, ne présente de fonds ornementés, particularité commune à tout le groupe de reliefs d'Athènes), et d'autre part, sont d'un style qui leur est propre et qui se distingue par une mise en valeur surprenante de la plasticité du corps nu. Autre caractéristique de leur art : l'opposition de ces corps nus adroitement sculptés et des fonds ornementés plats. Cette opposition fait penser aux reliefs avec monstres et animaux, que nous verrons ci-dessous, et que nous attribuons également à des ateliers d'Athènes. Elle est annoncée par des œuvres de la fin du XIe siècle, qui font mieux apparaître l'inspiration par l'orfèvrerie (Daphni).

Cette localisation à Athènes des reliefs antiquisants nous permettra peut-être de leur attribuer une date approximative. En effet, c'est encore à Athènes que fut sculpté

l'épistyle d'un templon en marbre qui réunit les caractéristiques essentielles des reliefs à personnages nus : des bustes de figures angéliques aux formes amples, et en forte saillie, et le fond tapissé d'ornements végétaux fins. Or cet épistyle d'un couvent dit « des philosophes » qui se trouvait aux abords d'Athènes est daté par une inscription. Il est de 1205. Tandis qu'un autre épistyle, du même genre, également au Musée byzantin d'Athènes, est une œuvre certaine du XIIIe siècle (étant donné le grand nombre d'iconostases sculptées, en Grèce, on arrive à les dater approximativement avec bien plus de facilité que les reliefs à sujets profanes).

Les reliefs du monastère dit « des philosophes » (1205) témoignent d'un art qui n'est plus à ses débuts, et cela nous invite à penser que les reliefs athéniens à personnages nus peuvent appartenir à la période qui embrasse la deuxième moitié du XIIe et le XIIIe siècle.

C'est à la même époque, mais plutôt à la fin du XIIe siècle à en juger par le traitement du corps nu et drapé, qu'appartiennent les reliefs à sujets mythologiques de Torcello et de Sainte-Catherine à Salonique, où cependant le fond ornementé est absent, détail qui rapproche ces œuvres de leurs modèles antiques probables. Cependant, l'absence de ce fond nous prive aussi d'un moyen de localiser ces reliefs, puisque c'est dans le recours à ce genre de fond que nous avons cru reconnaître une caractéristique des produits des ateliers d'Athènes. Les chancels sculptés de Kiev, que leurs sujets soient profanes ou hagiographiques, sont d'un art plus graphique et moins sensible aux valeurs plastiques. Mais on ne devrait pas en tirer un argument en faveur d'une date nécessairement plus haute que celle des reliefs d'Athènes, de Torcello et de Salonique. En effet, le schiste rouge dont on s'était servi pour confectionner ces reliefs est un matériau local (carrières à l'Ouest de Kiev), et ce matériau, ainsi que les praticiens peu experts qui avaient été chargés de leur exécution, devaient nécessairement contribuer à définir l'art de ces reliefs. Cependant, ceux-ci ne sauraient être antérieurs à l'an mille environ (conversion des Russes en 988) ni postérieurs à 1240 (invasion mongole). Autrement dit, cela nous ramène aux mêmes cadres chronologiques, que pour les dalles à reliefs profanes d'Athènes, de Salonique et de Torcello ou Venise.

On verra plus loin que les reliefs de style antiquisant qu'on trouve à Constantinople sont indépendants du groupe athénien. Ils lui sont postérieurs (v. *infra*).

4. Une deuxième série de reliefs qui, pour la plupart, se trouvent à Athènes, ou à Thèbes, appartient aussi aux XIIe-XIIIe siècles. Elle ne doit rien au courant antiquisant, mais a en commun avec les pièces antiquisantes que nous venons d'évoquer deux traits caractéristiques : des motifs à grande échelle (à la place des figures humaines nues ce sont des animaux, des oiseaux et des monstres) et à forte saillie, et un fond ornementé plat. Cette fois c'est l'inspiration par des œuvres musulmanes qui remplace l'imitation des sculptures antiques, et on est même en mesure d'indiquer le genre de modèles islamiques (tissus et stucs), dont les sculpteurs byzantins ont pu tirer parti. Mais le hasard a fait qu'aucune œuvre de cette série ne porte d'indication suffisante sur leur date, même approximative. Pas plus que pour les sculptures du groupe précédent, il ne s'agit pas de sculptures architecturales qui se laissent dater par la date de l'architecture qu'elles décorent, ni même d'éléments d'iconostases qui présentent souvent les mêmes avantages. Ce sont des plaques à motifs décoratifs autonomes qu'on pouvait lier au mur ou en détacher. Dans le premier cas, on obtenait à la rigueur non pas une date mais un terme *ante quem* ; dans le second, ces sculptures ne sauraient plus être datées que par des caractéristiques de la technique et du style.

Pratiquement, je ne vois d'autres moyens d'introduire la notion de chronologie dans l'examen de ces reliefs qu'en relevant : 1) les quelques traits qu'ils ont de commun avec les reliefs antiquisants que nous venons de voir et que nous avons pu attribuer aux XIIe et XIIIe siècles ; 2) le témoignage indirect d'un monument célèbre mais insuffi-

samment étudié, à savoir la Petite Métropole d'Athènes. La leçon qui se dégage de l'examen de la décoration sculptée de cette église peut être résumée comme suit. Tandis que des reliefs de toutes les provenances et de toutes les époques sont encastrés dans ses murs extérieurs, les sculptures des encadrements des portes sont contemporaines de l'édifice. Autrement dit, déterminer la date de ces sculptures architecturales c'est indiquer le terme *ante quem* des sculptures des façades (dont aucune, semble-t-il, ne soit du même ciseau que les reliefs des encadrements des portes) parmi lesquelles on compte justement plusieurs spécimens de reliefs à *zodia* orientalisants sur fond ornementé. Malheureusement, les reliefs des encadrements des portes de la Petite Métropole sont d'un art assez rudimentaire, ce qui limite la portée des conclusions d'ordre chronologique qu'on pourrait tirer de l'analyse de leur style et de leur technique. Mais aussi loin que j'ai pu voir, en procédant à des comparaisons, ces reliefs architecturaux ont le plus de chance d'appartenir à la fin du XIIe siècle. D'où cette autre conclusion que les plus jeunes des reliefs encastrés dans les façades de la Petite Métropole pourraient être de cette même époque. Or les reliefs les plus avancés en date, parmi ceux qu'on trouve sur les façades de cette église, sont ceux qui nous intéressent actuellement, ceux qui présentent des animaux ou des sirènes en version orientale qui se détachent en haut-relief sur un tapis d'ornements végétaux. On se retrouve ainsi à l'époque de l'épistyle du monastère « des philosophes » (1205).

C'est pendant la même période aussi qu'on a dû pratiquer une sculpture ornementale appliquée à la décoration des églises et de leurs templa, dans toutes les parties de la Grèce. Mais le plus d'exemples et les spécimens les plus réussis de ce genre de décor (à côté de fragments de sculptures plus anciennes) se trouvent au couvent de Hosios Mélétios près de Mégare. Nous n'avons pas de date précise, pour ces reliefs qui tapissent les encadrements de plusieurs portes et les templa. Mais, après A. Orlandos, nous croyons que les environs de 1200 conviendront le mieux à ce décor, qui serait ainsi plus ou moins contemporain des peintures murales qui voisinent avec ces reliefs dans la même église (encadrements de plusieurs portes, templon). Nous avons dit plus haut ce qui caractérisait surtout ces reliefs, qui se servent abondamment de motifs qui étaient courants depuis le XIe siècle. Leur trait caractéristique c'est la densité des compositions ornementales qui — contrairement à ce qu'on voyait au XIe siècle — couvrent toute la surface disponible, sans laisser de place à un fond uni. Hosios Mélétios n'a peut-être pas été le premier ensemble à appliquer cette méthode de la décoration (cf. la Petite Métropole). Mais c'est sûrement un des plus anciens et des plus soignés et riches en motifs. Beaucoup d'autres églises de Grèce, du XIIIe et XIVe siècles, y compris celles de Mistra et d'Arta, offrent des exemples d'un décor sculpté semblable, qui a dû rester à la mode jusqu'à la conquête turque.

5. Le dernier groupe chronologique réunit des sculptures de l'époque Paléologue, qui pour la plupart se trouvent à Constantinople et y ont été confectionnées. On dispose de plus de dates pour cette période, parce qu'un nombre élevé de sculptures Paléologue se trouvent *in situ* ou peuvent être attribuées, avec certitude, à des édifices dont on connaît la date de fondation et certaines étapes de l'histoire.

Il y a d'abord l'ensemble de sculptures qui provient des monuments funéraires de Fener Isa. Elles ont été déterrées par Macridi, dans l'ancienne église Sud du complexe architectural de Fener Isa qui, fondée peu après 1282 et avant 1307, avait servi de lieu de sépulture des femmes de la maison régnante. Les sculptures en question appartiennent donc à l'époque qui commence en 1282 et se prolonge jusqu'au XVe siècle. Peut-on préciser davantage et dire, notamment, quelle date, précise ou approximative, il convient de retenir pour le plus beau morceau des sculptures du temps des Paléologues, à Fener Isa, celui de l'arc d'arcosolium garni de têtes sculptées ? Le style et la facture de ces têtes les rapprochent des sculptures de Fatiyeh qui sont du début du XIVe siècle (v. ci-dessous).

Les deux sculptures de Fener Isa ont toutes les chances de remonter au commencement du XIV[e] siècle.

D'autres fragments aussi proviennent de Fener Isa. Ils pourraient être postérieurs, sans que l'on puisse dire de combien d'années. La pièce avec motifs héraldiques occidentaux fait penser au décor d'un sarcophage à Salonique qui date de 1300 environ (nº 159). Les deux pièces ont aussi en commun le recours au mastic qui remplit des creux aménagés entre des ornements plats.

A Fetiyeh, c'est au début du XIV[e] siècle qu'on avait procédé à des travaux, à l'occasion d'une fondation nouvelle, celle d'une chapelle funéraire d'un nommé Habras (1315). C'est alors qu'a dû être exécuté un chapiteau garni des bustes de trois apôtres, d'un style et d'une facture très apparentés aux reliefs de l'arcosolium de Fener Isa (v. *supra*). Il s'agit sûrement de pièces créées à des dates rapprochées et probablement dans le même atelier.

A Kahryie Djami, dans la nef, on trouve un certain nombre de reliefs architecturaux, et deux cadres sculptés pour icônes monumentales, de part et d'autre de l'abside du chœur.

La colonne sculptée du narthex, à l'entrée de la chapelle Sud, date sûrement des années de la reconstruction de Kahryie Djami par Théodore Métochite, soit de 1315-1328. Les arcosolia sculptés du monument funéraire de Michel Tornikès se placent à la fin de cette période (1328).

Plusieurs autres arcs garnis de bustes d'apôtres sont conservés au Musée d'Istanbul ; quelquefois le buste d'un ange occupe les écoinçons. Toutes ces œuvres qui rappellent l'arc de Fener Isa garni de bustes des apôtres cité plus haut (nº 128) et le monument funéraire de Tornikès à Kahrié Djami, ont bien des chances d'appartenir au XIV[e] siècle.

En dehors de Constantinople, on relève également des sculptures datées. Chronologiquement, elles sont contemporaines des œuvres constantinopolitaines, mais leur art et les techniques dont se sont servi leurs auteurs, sont entièrement différents — phénomène qu'on n'observe ni en architecture ni en peinture. Le premier de ces monuments est à Ohrid. C'est une chaire offerte par l'archevêque Grégoire, en 1317, dont le décor ne comprend aucune sculpture proprement dite, mais des ornements plats multicolores, qu'on obtient en remplissant de mastic colorié des motifs incisés dans le marbre.

Des fragments de pièces décorés de la même façon sont conservés à Volo en Thessalie (nº 160) et à Salonique (nº 159). La seconde pièce est un sarcophage qui se laisse dater avec assez de précision (fin du XIII[e] siècle). Certains motifs de ce dernier décor et le procédé du recours au mastic pour remplir les creux entre des ornements plats, se retrouvent sur un fragment provenant de Fener Isa.

D'autres localités, en Grèce du Nord, conservent des iconostases et d'autres monuments sculptés qui se laissent dater avec plus ou moins de précision. C'est le cas de l'iconostase du monastère « des philosophes », et l'iconostase flanquée d'encadrements sculptés pour deux icônes en mosaïques, à Porta Panaghia (Thessalie), qui date de 1285.

Je passe sur les très modestes reliefs architecturaux des églises de Mistra. Ces reliefs — frises sculptées — datent évidemment de l'année de la construction de ces églises. Mais ils sont si insignifiants qu'il est suffisant de les avoir mentionnés, et d'insister plutôt sur le peu d'intérêt qu'on manifeste à Mistra pour la sculpture, à l'époque pendant laquelle, à Constantinople, son succès fut plus grand que jamais.

Mais il n'en est pas ainsi à Arta, capitale du royaume de l'Épire, au XIII[e]-XIV[e] siècle, où la sculpture a été certainement à l'honneur, et notamment vers le milieu du XIII[e] siècle lorsqu'on y réalisa, en dehors de plusieurs iconostases, trois monuments funéraires remarquables, mais très différents de ceux, contemporains, de Constantinople.

III. L'art proprement dit dans la sculpture byzantine du Moyen Age.

Étudier la sculpture byzantine du Moyen Âge c'est explorer un champ de ruines. Aucun ensemble considérable et important n'est plus debout et entier, aucune statue, aucun relief figuratif n'est intact et à son emplacement primitif.

Les œuvres plastiques se laissent défigurer plus facilement que les peintures, et elles sont plus exposées au regard des destructeurs. On voit bien les désolantes conséquences de cet état de choses en consultant l'album de photographies joint au présent ouvrage, et on doit en tenir compte plus spécialement en lisant ce chapitre consacré aux aspects plus directement artistiques de cette sculpture. Il faudra se souvenir toujours qu'on aura à les définir en partant d'œuvres fragmentaires et fréquemment au prix d'une reconstitution par l'imagination d'ensembles dont il ne reste que des morceaux. On ne saura pas davantage juger correctement de la sculpture byzantine, sans tenir compte à la fois des œuvres figuratives, assez peu nombreuses, et des œuvres ornementales. Mais on verra aussi que la carence de cette sculpture ne nous empêche pas d'entrevoir certains de ses caractères essentiels et les principales étapes de son histoire, entre le XIe et le XVe siècle.

Ainsi, en ce qui concerne ces étapes, on y reconnaîtra les phases de l'évolution de la sculpture romane et gothique, en Occident : au XIe siècle, reliefs plats au dessin souvent maladroit qui se détachent sur un fond vide et creusé, le tout enfermé dans un cadre saillant ; au cours du XIIe siècle, à la fois, enrichissement du répertoire et progrès inégaux mais sensibles, de l'art de traiter plastiquement les figures et les objets représentés. Ce sera aussi le siècle d'une rééducation « classique », plus ou moins efficiente ; enfin, troisième étape, qui correspond à l'époque Paléologue (après le milieu du XIIIe siècle) et qui concerne principalement des œuvres de la capitale byzantine. A Byzance, ce sera la seule période qui connaît une sculpture figurative assez courante et même la statuaire. Cette dernière période correspond en Occident au grand essor de la sculpture monumentale et aux mille applications de la statuaire et du relief figuratif au décor des édifices et des meubles d'église. C'est à côté d'œuvres plastiques gothiques contemporaines qu'on peut placer les sculptures figuratives byzantines de cette dernière période. Sans exclure totalement des échos directs de sculptures occidentales, pendant toute la période envisagée — du XIe au XVe siècle — et surtout à la fin de cette période (depuis le XIIIe siècle) ce que nous relevons pour l'instant c'est la possibilité de reconnaître un certain parallélisme des étapes de transformation que la sculpture avait connues, depuis le XIe siècle, dans les pays latins et les pays byzantins. Toutes ces correspondances ne font que confirmer ce qu'on n'a jamais ignoré : à aucun moment de leur histoire, toutes les techniques d'art byzantines n'avaient cessé d'appartenir à la famille des arts méditerranéens.

Mais je m'empresse d'ajouter que ce parallélisme n'embrasse pas tous les aspects de la sculpture, et dans l'œuvre byzantine notamment, la présence de certains traits essentiels, de même que l'absence de certaines branches de l'art plastique qui étaient florissantes en Occident, séparent le byzantin du latin. Il faudrait citer en priorité ce fait négatif du côté grec : l'absence (ou presque) de la statuaire, si importante, dès le XIIe siècle, en Italie et en France, suivies par d'autres pays catholiques. Inversement, à Byzance, on pratique au XIe siècle (par exemple, à Saint-Luc) la technique du relief ornemental fin, genre dentelle, qui sert à tapisser n'importe quelle surface donnée y compris les chapiteaux. Ce genre de décor est pratiqué en même temps que les reliefs rudimentaires auxquels nous venons de trouver des pendants dans la première sculpture romane, et c'est là une particularité originale de la sculpture de Byzance.

Non moins particulière à Byzance est la stabilité du répertoire ornemental, pendans toute la période envisagée, dans toutes ses applications au décor architectural, y compris les meubles d'église, les cadres et revêtements des icônes. Face aux renouvellementt

et changements fréquents, en Occident, les ornements byzantins restent sensiblement les mêmes, ainsi que le principe de leur étalement en tapis. Un seul changement important, en ce qui concerne le décor sculpté architectural : à partir de la deuxième moitié du XIIe siècle, les motifs ornementaux se touchent de façon à ne plus laisser apparaître le fond. Ces ornements eux-mêmes deviennent plus gros et plus plastiques : ce sont les mêmes ornements mais traités autrement.

Enfin, la sculpture byzantine des derniers siècles du Moyen Âge, si elle a fait un pas dans la direction du naturalisme, comme celle de l'Occident, ne l'a fait que très timidement et en quelque sorte occasionnellement (v. certaines têtes sculptées à Constantinople), tandis que par ailleurs et le plus souvent, elle se laissait inspirer par la peinture et par l'orfèvrerie, ce qui la sépare radicalement de la plastique occidentale du gothique avancé, son art contemporain en Occident. Là où la sculpture byzantine de la fin du Moyen Âge n'a pas de fonctions décoratives et lorsque, en particulier, elle représente des personnages sacrés et des scènes évangéliques, elle ne fait qu'imiter des icônes et cela d'une façon plus évidente que jamais (plus manifeste qu'à l'époque précédente), ce qui permet de mesurer la distance qui s'établit entre elle et la sculpture latine de son temps. Une nouveauté semble marquer alors l'art de décor plastique des meubles d'églises byzantines : le recours à la marqueterie, ce qui suppose un goût contraire à celui qui favorise les arts plastiques — un goût pour le décor plat à deux ou plusieurs couleurs. Comme souvent à Byzance, un recours à la même technique nous est déjà attesté dans le passé, notamment aux Xe et XIe siècles. A la fin du XIe siècle, à Daphni, sur l'île de Santorin (Thira), à San Marco de Venise, on en voit de beaux ensembles. Mais les exemples du XIIIe-XIVe sont plus importants, plus riches, plus élaborés. Sans soulever ici le problème de l'origine de cette technique, rappelons seulement, comme un trait d'originalité de l'œuvre plastique byzantine, que l'essor de cette technique, plate et polychrome, à l'époque Paléologue, allait paradoxalement de pair et était strictement contemporaine de ce qui a été l'essor le plus remarquable de la plastique figurative, à Byzance.

Tout compte fait, la plupart des traits qui séparent la sculpture byzantine de celle qu'on pratiquait à la même époque en Occident relèvent de ce que, traditionnellement, on considère comme propre à « l'Orient ». Cela vaut autant pour l'absence de statuaire que pour les ornements en tapis plat, et la technique des incrustations de pierres et de mastics coloriés. En réalité, les choses me paraissent être plus complexes, et « l'Orient » présumé n'est en fait que le goût des Byzantins eux-mêmes et des techniciens d'art qui y travaillaient depuis des siècles. Au cours de ces siècles, il leur est arrivé de puiser à des sources d'inspiration différentes et en tirer une tradition qui allait leur devenir particulière. C'est cela, me semble-t-il, qu'il faut dire lorsqu'on oppose aux créations d'Occident ces œuvres des XIe-XVe siècles, c'est-à-dire des œuvres tardives du point de vue byzantin. A cette époque, ce qui séparait la sculpture byzantine de la sculpture occidentale, quoiqu'elles suivissent des voies parallèles sur bien des points, c'était le poids de la longue tradition proprement byzantine qui comprenait simultanément des apports classiques, grecs et romains, qui étaient majoritaires, mais aussi des apports divers des arts d'Orient, anciens et nouveaux, et enfin des quantités d'inventions ou d'interprétations originales accumulées au cours des siècles, à Byzance même.

Pour mieux comprendre l'art des sculptures byzantines du Moyen Âge, les comparaisons avec la plastique contemporaine en Occident ne sont utiles que dans la mesure où l'on suppose le lecteur de ces lignes plus familier avec la sculpture latine des siècles envisagés qu'avec la plastique grecque. Car, considérée en elle-même, l'œuvre plastique byzantine est esthétiquement aussi indépendante de l'œuvre occidentale que l'architecture, la peinture et les arts dits mineurs, au milieu desquels elle avait fleuri.

Il convient donc d'en examiner les particularités artistiques et techniques, sans rapport avec ces œuvres latines. Pour commencer, voici le groupe de reliefs rudimentaires

que nous attribuons au XIe siècle et dont nos exemples les plus frappants sont à Prespa (reliefs datables du début du XIe siècle), à Sofia (provenant de Stara Zagora) et à Athènes, encastrés dans les murs de la Petite Métropole. S'agit-il d'un style ou simplement de produits d'artisans maladroits qui ne savaient pas faire mieux. ? La deuxième alternative semble étayée par l'existence, à la même époque, d'œuvres d'un niveau très élevé, comme les reliefs à Saint-Luc en Phocide, et par le fait que, en grande partie, les reliefs de la série rudimentaire ont été trouvés au-delà des pays proprement grecs, en territoire qui, à l'époque, correspondaient au royaume de Bulgarie. Mais je crois ces arguments insuffisants : des exemples de ces reliefs sont bien sur les murs de la Petite Métropole, et d'autres pièces de ce genre ont été également trouvées à Athènes ou encore en Asie Mineure, et d'autre part, ce qu'on connaît des œuvres d'art découvertes à Preslav, capitale du royaume de Bulgarie, au Xe siècle, est généralement de qualité supérieure, et n'annonce nullement des reliefs rudimentaires.

Il faudrait plutôt penser à un style et à une technique plus archaïques que les reliefs de Saint-Luc, leurs contemporains. Tandis que ces derniers faisaient écho au décor inauguré à Constantinople à l'issue de la crise iconoclaste et fleurissent vers le milieu du siècle suivant, les reliefs de genre rudimentaire retiendraient les traits fixés par la plastique de l'époque antérieure, et qui aurait pu avoir été importée alors d'Orient. En effet, on trouve des reliefs d'animaux, traités de la même manière, sur les murs d'enceinte de Diarbekir (Amida), en Turquie Orientale, qu'on date du IXe-Xe siècle. Vers 920, on en voit d'autres — ainsi que des figures humaines traitées de la même façon (images plates en saillie sur un fond en retrait, également plat et nu), sur les façades de l'église arménienne d'Ahtamar, dans la même région, mais plus au Nord. Ce genre de reliefs se maintient dans cette région jusqu'au XIIIe siècle (Erzerum, Čifte-mosquée ; Diarbekir, Grande Mosquée). En Transcaucasie, Arméniens et Géorgiens pratiquent aussi, pendant des siècles, le relief conçu de cette façon, tout en lui appliquant, comme déjà à Diarbekir et à Ahtamar, un art de dessin beaucoup plus habile que celui qu'on relève à Prespa, à Sofia et surtout sur les reliefs les plus archaïques de la Petite Métropole.

On arriva ainsi à cette première conclusion qui concerne l'expression technique et artistique des sculptures byzantines. Au XIe siècle, coexistent deux genres de reliefs absolument différents, l'un rudimentaire, l'autre raffiné, et que nous croyons correspondre à deux courants artistiques dont les origines ne remontent pas à la même époque, le relief rudimentaire reflétant un art plus ancien que le relief raffiné (entre ces deux extrêmes, il y a bien divers états de transition).

Le décor sculpté du genre raffiné qui, au XIe siècle et dès le Xe (Saint-Luc), est pratiqué à côté du relief rudimentaire applique à la sculpture les programmes ornementaux de la « renaissance » des Macédoniens, à Constantinople. On les connaît surtout d'après les peintures dans les plus beaux manuscrits de cette période exécutés dans la capitale byzantine. Saint-Luc nous montre leur application simultanée à la décoration des chapiteaux et des épistyles des iconostases. Nous avons dit ailleurs quelles catégories d'ornements on peut distinguer à Byzance, à cette époque. Celle de Saint-Luc correspond aux ornements les plus « modernes », et ce sont ceux qui, inspirés par des modèles islamiques contemporains (seldjoukides et iraniens), eux-mêmes hérités des ornementations omeyyades et abassides, se présentaient en filets de motifs fins groupés avec adresse et savamment adaptés à la forme d'un chapiteau ou d'un épistyle. Les sculpteurs de ces pièces les couvraient intégralement par ces motifs, mais sans y relever les uns au détriment des autres, le tout plus gravé que sculpté, ou plutôt présenté comme une composition linéaire complétée par de faibles ondulations de la surface. C'est là le genre de relief ornemental — dont les êtres vivants étaient bannis ou presque — de la catégorie raffinée des œuvres du XIe siècle. On en admire des morceaux qui se distinguent par une exécution très soignée, un dessin ferme, aux équilibres calculés avec soin.

Autre conséquence de la « renaissance » classique sous les Macédoniens : réapparition de reliefs en marbre à grande échelle qui figurent des personnages sacrés. Le succès, si relatif qu'il ait été, de cette sculpture religieuse, est sûrement en rapport avec l'admiration pour les modèles classiques : on en enregistre les manifestations dès le xe-xie d'abord et pendant le xiie siècle ; puis, plus étendues, sous les Paléologues. Une partie de ces reliefs, ceux qui sont des icônes sculptées, ont leur propre histoire. C'est pourquoi nous en parlerons dans un paragraphe spécial à la fin de cette Introduction (page 23).

C'est au xiie et au xiiie siècle que la sculpture byzantine a donné lieu au plus grand nombre de recherches et d'innovations, dont quelques-unes étaient remarquables. Le trait nouveau le plus général concerne le traitement même de la pierre : tout ce qui a été réalisé alors, qu'il s'agisse de simples ornements ou de la représentation des animaux et de l'homme, est interprété plastiquement, et non plus simplement posé, en image plate surhaussée sur le fond neutre. Le sculpteur entend imiter la forme plastique de ce qu'il figure, et c'est là un acquis qui ne disparaîtra plus.

Lorsqu'il s'agit d'ornements, c'est à partir du xiie siècle qu'apparaît une autre modification qui leur donnera une expression artistique nouvelle : la disparition du fond nu entre les motifs. Le décor se présentera comme un réseau de lignes et de formes plastiques qui se touchent et s'enlacent en obéissant à des rythmes linéaires et stéréométriques. Cette recherche favorise les ornements géométriques plus que les ornements à base florale, y compris le rinceau, et sur ce point le décor architectural qui manipule la pierre se sépare de l'ornement dans les manuscrits : l'ornementation à rinceaux et fleurons et à fond visible continue à y dominer.

Mais il y a surtout deux nouveautés que la sculpture byzantine doit au xiie-xiiie siècle : les reliefs de *zodia* de forte saillie qui se détachent sur un fond ornementé, et des reliefs aux figures humaines nues. Les deux catégories d'œuvres semblent avoir eu pour foyer principal sinon unique (pour la deuxième catégorie) la ville d'Athènes.

Quelques-uns des plus beaux exemples de reliefs, « à deux plans » avec animaux et oiseaux se détachant sur un fond ornementé plat, sont encastrés dans les murs de la Petite Métropole. Ils voisinent avec des reliefs rudimentaires du xie siècle qui figurent également des *zodia*, mais sur fond nu, et d'un art très fruste (v. *supra*). L'art de la série qui nous occupe maintenant est bien plus savant. Il a été annoncé dès la fin du xie siècle (Daphni), mais on ne saurait en avancer l'épanouissement au delà de la fin du xiie siècle, date de la petite Métropole elle-même (n° 81). Cette chronologie *ante quem*, valable pour les reliefs en question, est l'une des deux indications sur la chronologie des reliefs à thèmes zoomorphes avec fond ornementé, qui nous autorise à attribuer tout le groupe de ces reliefs au xiie-xiiie siècle. Le second témoignage vient d'un fragment d'épistyle d'iconostase, provenant d'un couvent dit « des philosophes » qui s'élevait dans les environs d'Athènes. Cet épistyle (on l'a dit déjà p. 10) date de 1205. Or il montre des oiseaux en haut-relief sur un fond de feuillage, c'est-à-dire un exemple d'application plutôt vulgarisée de ce genre de travaux. Une pièce de ce genre suppose l'existence de reliefs analogues, mais plus remarquables, dès une époque antérieure, c'est-à-dire la fin du xiie siècle. Autrement dit, les deux témoignages concordent : ce genre de sculpture était pratiqué à Athènes, dans la deuxième moitié du xiie siècle.

Techniquement et esthétiquement, tous les reliefs que nous groupons sous cette rubrique se distinguent par ces deux traits : sculptures zoomorphes en forte saillie imaginées devant et au milieu d'un tapis d'ornements végétaux, qui est sensiblement en retrait par rapport aux animaux. Mais dans l'ensemble de ces reliefs, qui indiscutablement sont apparentés entre eux, il y en a qui ont une allure « orientale » prononcée, et d'autre qui ne l'ont pas. Ce sont les premiers qui sont les plus caractéristiques et les plus nombreux, dans cette série, mais je n'arrive pas à décider si les exemples « orientalisants » sont les plus anciens. Les reliefs cités en exemple, ceux de la Petite Métropole, auxquels il faut ajouter plusieurs pièces analogues du Musée Byzantin d'Athènes,

comptent parmi les reliefs les plus « orientalisants ». Ils doivent cette allure moins aux inscriptions pseudo-coufiques qui y décorent parfois les cadres (il y a d'autres reliefs byzantins garnis de ces inscriptions, sans que leur décor ait un caractère « oriental ») qu'au dessin des animaux et des oiseaux et à une certaine expression des fauves qui attaquent les petits quadrupèdes (férocité des uns, abandon des autres). Ce sont certainement des modèles musulmans qu'ont suivi les auteurs Byzantins de ces sculptures. On peut penser à des tissus ou à des ivoires, mais surtout à des sculptures en pierre, en céramique ou en stuc. Ce dernier genre de modèles expliquerait en même temps la façon d'opposer les figures saillantes aux fonds ornementés de ces reliefs, parce qu'on la retrouve sur maintes sculptures décoratives musulmanes, comme un trait original qui les distingue des pièces de traditions méditerranéennes.

Nous avons observé plus haut des reflets d'autres ornements islamiques, dans les œuvres de la série raffinée des sculptures orientales du XIe siècle. On voit maintenant que, un siècle plus tard, à nouveau, des influences musulmanes avaient atteint les sculpteurs grecs qui s'occupaient eux aussi de la décoration ornementale, mais selon un programme différent, et cette fois avec un recours aux images d'êtres vivants. La première vague a dû atteindre la Grèce par Constantinople, la seconde y est peut-être venue plus directement, de Perse et d'Égypte. On a observé des apports analogues de ces pays soumis à l'Islam, aux travaux des verriers byzantins qui travaillaient alors à Corinthe. Mais quelle qu'ait été la voie de pénétration de ces apports des arts islamiques, il est important de constater qu'il y en a eu de plusieurs genres et successivement au Xe-XIe et au XIIIe siècles. C'est en étudiant les décors ornementaux byzantins de cette époque qu'on se rend compte de la part que l'Orient musulman a eu dans la formation du décor byzantin du haut Moyen Âge. Nous y reviendrons, avec plus de détails, dans les notices consacrées aux monuments.

C'est tout autre chose qu'on voit sur les reliefs, plus ou moins contemporains des précédents, qu'on a trouvé, pour commencer, à Athènes, puis à Salonique et ailleurs (Kiev, Venise et Torcello). Il s'agit cette fois de sculptures figuratives, ce qui nous fait quitter le domaine de l'art purement ornemental, quoiqu'on ne sache rien sur l'usage que pratiquement on faisait de ces reliefs. Mais il s'agit bien de figurations autres que les reliefs-icônes, dont il sera question plus loin et qui forment une catégorie de sculptures distinctes. Certains de ces reliefs (Kiev, Venise, Torcello) ont la forme et les dimensions de chancels ou de dalles de balustrades, les autres (Athènes, Salonique) sont plus petits et trop fragmentaires pour pouvoir dire quoi que ce soit sur leur fonction possible. Étant donné qu'on y figurait des sujets profanes, mythologiques et moralisants, c'est moins dans une église qu'on les voit installés que dans un palais ou un tribunal. Les cycles mi-profanes de certaines portes d'église sculptées (porte en bois de Saint-Nicolas d'Ohrid ; portes de bronze du XIIe siècle, à Trani, Monreale, etc., en Italie) ne comprennent aucune des scènes figurées sur les reliefs de grande échelle qui nous occupent actuellement.

Je n'ai pas à revenir sur le détail de ces reliefs, d'un art assez inégal. Celui des deux dalles de Kiev (n°s 77, 78), que je crois plus anciennes que les autres, est aussi plus rudimentaire : dessin heurté et anguleux, mouvements maladroits, essais malheureux de sculpter un corps nu. Les deux reliefs de Torcello (n° 113) seraient plutôt du début du XIIe siècle et des œuvres d'un tailleur de pierre plus habile, qui réussit aussi bien le dessin des figures et des draperies antiquisantes que le modelé du corps nu. Certes, ce modelé est sommaire, mais c'est un modelé qui imite visiblement des sculptures antiques, et cela vaut également pour le relief de la Fortune (n° 114), sur la façade Nord de San Marco, et celui d'Hercule à Salonique (n° 111). Enfin, les fragments des reliefs à Athènes (n°s 107-109), malgré leur état de conservation très défectueux, nous permettent d'entrevoir un art plastique plus nuancé et une sensibilité pour la forme sculpturale du corps nu, qui suppose un réveil du goût pour la sculpture antique, dont on ne trouve, à Byzance de ce temps, aucun autre témoignage aussi éloquent. C'est bien

à Athènes que les sculptures conservées nous permettent d'en saisir l'expression la plus pertinente, et rien ne nous étonne moins, étant donné la précocité du mouvement humaniste byzantin, à Athènes.

Je trouve remarquables les figures nues, sur ces sculptures. Mais il faut bien ajouter qu'elles sont toujours posées devant un fond de feuillage qui en limite la liberté de mouvement, à la façon d'un paravent trop rapproché, et c'est là ce qui rappelle aussi, mais d'une façon plus malheureuse, la précocité de cette sculpture que je crois antérieure à la sculpture Paléologue. Celle-ci aura également du goût pour le plastique, mais en l'encourageant, c'est autrement qu'elle en tentera un renouveau. Je crois important d'établir la distinction entre les deux essais d'une sculpture figurative byzantine : celle du XIIe-XIIIe siècle que nous venons d'examiner, et celle des Paléologues à laquelle nous passerons.

Il s'agit bien d'une sculpture pratiquée sous le règne des Paléologues (et non pas d'un art plastique « de la fin du Moyen Âge », terme trop vague et qui embrasserait le groupe que nous venons de voir et celui auquel nous arrivons). Cette sculpture a sa physionomie propre, ses œuvres sont contemporaines des empereurs Paléologues (1261-XVe siècle), et on n'en trouve qu'à Constantinople et, là, où les produits des ateliers de la capitale byzantine (et de Salonique?) ont été transportés. En comparaison avec le passé byzantin, l'époque des Paléologues a eu plus de goût pour l'art plastique appliqué à la figure humaine : les reliefs à personnages sont beaucoup plus nombreux et d'échelle plus grande, ils sont adaptés à la décoration de meubles d'églises (aux arcs et aux chapiteaux), où jusqu'alors on ne les voyait pas ; et on les retrouve sur les meubles de caractère profane, appuyés aux bases de colonnes ou posés (statue en ronde bosse) sur de légères colonnettes.

Nous dirons plus loin, dans un autre chapitre, à quels usages pouvaient être destinées ces sculptures rattachées à la petite architecture. Ce qui caractérise l'art proprement dit de ces sculptures, ce sont des traits de parenté qu'il permet d'établir avec des peintures. Ainsi, des miniatures de bien des manuscrits byzantins, par exemple, des homélies de Grégoire de Nazianze, montrent divers personnages placés sur des colonnes ou portant des chapiteaux et entablements. Ce sont, dans l'idée de leurs auteurs, des représentations d'idoles païennes offertes à l'adoration de leurs fidèles, ou des statues honorifiques quelconques qui se dressaient dans les villes antiques. Les sculptures de cette espèce qui datent de l'époque Paléologue leur ressemblent quant à la présentation, c'est-à-dire quant au lieu que, de part et d'autre, on établit entre l'effigie sculptée et la colonne. Mais à la place des idoles on y a installé soit des acrobates et des danseurs, soit des dignitaires byzantins ou étrangers. Ces sujets sont laïcs et nous invitent à reconnaître dans ces sculptures des fragments d'un art plastique cultivé au Palais (et peut-être appliqué à la décoration de fontaines ou de salles de spectacles). Toutes ces pièces ont été trouvées à Constantinople, et elles restent isolées, si l'on exclut quelques peintures et ivoires, en majorité très antérieurs et malgré tout assez différents.

Comme souvent à Byzance, on trouve un terrain d'étude plus sûr lorsqu'on passe aux reliefs à sujets religieux. D'abord, parce qu'on y constate la présence de séries (bustes d'apôtres disposés le long des arcs plus ou moins larges ; bustes d'apôtres et de saints militaires appliqués aux petits chapiteaux). C'est parmi les peintures murales des églises qu'on a des occasions de retrouver les bustes de saints installés le long des arcs, tandis que les figures sur les chapiteaux ont leurs pendants dans certaines miniatures byzantines du XIIe siècle, par exemple, dans les Tétraévangiles Venise Marcienne gr. Z. 540 ou Oxford Bodléenne Auct. T, inf. I, 10.

Autrement dit, sinon dans l'art plastique, on relève du côté des peintures byzantines immédiatement antérieures à l'époque Paléologue des antécédents possibles des œuvres sculptées de cette époque. La plastique des Paléologues serait sortie de là et serait le fruit d'une transposition d'une technique dans une autre qui témoignerait d'un goût

plus affirmé pour l'art plastique. C'est ce qui s'était produit déjà, pendant la Renaissance des Macédoniens (cf. *supra*, p. 15) et devra être mis sur le compte du goût classique qui se renouvelle à chacune de ces renaissances.

Mais les peintures byzantines apparentées ne devraient pas nous faire oublier que les deux catégories de sculptures de l'époque Paléologue (reliefs de personnages alignés le long des arcs et fixés sur les chapiteaux) trouvent aussi des pendants dans l'art occidental des XIIe et XIIIe siècles. C'est là, en effet, que la sculpture figurative appliquée aux chapiteaux et aux voussures des arcs a connu le plus grand succès : on était bien alors à l'époque du premier essor général de la sculpture médiévale romane, puis gothique. Les sculpteurs byzantins du XIIe-XIVe siècle ont-ils connu les sculptures latines de leur temps? Et leur art a-t-il pu les inspirer? La question doit être posée, étant donné que des contacts entre Grecs et Latins se renouvellaient constamment à cette époque et que les Occidentaux séjournaient, même nombreux, en pays Byzantins. Ils y apportaient ou créaient des œuvres d'art conformes à leur usage. Malgré les destructions dont elles furent l'objet, après la disparition des états francs en pays grecs, on y dispose encore d'un certain nombre de monuments de sculpture qui nous donnent une idée de ce que, en fait d'art plastique, pouvait permettre des contacts directs avec les œuvres latines.

Nous en enregistrons plus loin des exemples qui ne manquent certes pas d'intérêt historique (v. *infra*, p. 124), mais qui ne permettent pas de répondre aux questions qu'on vient de poser. Plus exactement, ces sculptures latinisantes prouvent bien que les Grecs connaissaient la plastique latine de leur temps et même qu'ils s'en inspiraient parfois, mais nous ne disposons d'aucun moyen pour évaluer quantitativement la fréquence d'œuvres grecques latinisantes (dans l'état actuel de mes connaissances elles ne semblent pas avoir été nombreuses). Ces œuvres latinisantes, généralement rustiques, ne sont donc pas en mesure de nous donner une idée de la voie par laquelle les influences occidentales auraient pu atteindre la sculpture Paléologue.

Pourtant cette influence n'est pas entièrement exclue pour autant, car il nous paraît difficile d'attribuer au hasard le fait que l'art byzantin, qui s'ouvrit à la sculpture figurative avec un retard surprenant, l'ait fait à une époque qui correspond au grand essor de la plastique occidentale, pratiquée alors jusque dans les pays proprement grecs. Mais l'influence latine supposée ne se laisse pas préciser aisément, parce que les sculpteurs byzantins de qualité, ceux dont on connaît les œuvres constantinopolitaines, n'ont jamais renoncé à la plupart des formes et usages de la tradition propre à Byzance. S'ils ont emprunté quelque chose à l'Occident, ils l'ont immédiatement transposé dans le style qui leur était propre. Mais ceci étant dit, il y aurait lieu, malgré tout, de se souvenir du recours beaucoup plus fréquent à la sculpture figurative et de rapprocher des sculptures du premier gothique les têtes de Fener Isa et de Fetyieh, qui traduisent si bien en valeurs plastiques la vie intérieure des personnages sculptés. Il serait imprudent, je crois, d'aller au delà et de préciser davantage la parenté des pièces grecques et latines, tout en se rappelant que, en peinture Paléologue, les mêmes valeurs affectives se manifestent aussi et sans doute avant qu'elles n'apparaissent en plastique grecque, leur source d'inspiration devrait être cherchée du côté de l'art classique.

Un groupe d'œuvres occidentales nous donne l'occasion de surprendre, dans toute leur complexité, les effets d'un contact entre sculptures byzantines et latines. Je pense aux sculptures de San Marco, qui, en un sens, font pendant aux œuvres « franques » de Grèce, quoiqu'il s'agissait là d'œuvres grecques fortement influencées par l'art latin, tandis qu'ici ce sont des œuvres créées en pays latin, mais marquées d'une influence byzantine très certaine. Je pense notamment aux cinq portails de la façade occidentale de San Marco et à celui de la Porta dei Fiori de sa façade Nord. Les Vénitiens qui érigèrent ces portails, entre 1230 et 1300, leur ont donné la même forme globale : sous un arc à forte saillie, ils en ont installé un autre qui, aux portails de la façade Ouest, s'inscrit dans un cadre rectangulaire. Sur toute la surface de ce cadre, le long de l'arc

et au-dessus de lui, ce sont des reliefs qui recouvrent toute la surface disponible et comprennent des ornements et des personnages. Il s'agit manifestement d'une adaptation du thème du ciborium byzantin, que les Byzantins eux-mêmes adaptaient aux cadres d'icônes monumentales dès le xe siècle (Saint-Luc, église de la Vierge, no 44). L'emprunt n'est pas douteux, étant donné la présence, à San Marco, de certains motifs particulièrement typiques, tels les « boutons » (ou cabochons) saillants ou les anges, dans les écoinçons au-dessus de l'arc. C'est là aussi, au-dessus de la Porta dei Fiori (et aux arcs de l'étage supérieur) qu'on retrouve un motif du beau relief de Fener Isa, à savoir l'alignement des bustes de saints qui surgissent au milieu de feuilles d'acanthe. Ces bustes sont manifestement inspirés par des modèles grecs, mais interprétés dans un goût qui ne l'est pas. Ces sculptures de Venise sont comme des contreparties de celles de Fener Isa, qui, tout en étant grecques de facture, n'auraient probablement pas existé si, en Occident, l'art plastique n'avait pas connu, précédemment, un essor surprenant.

Fener Isa offre l'exemple le plus évolué du motif des bustes qui garnissent un arc (thème qui paraît également justifié pour un arcosolium funéraire et pour un ciborium d'autel). Tandis que deux autres pièces du même Musée d'Istanbul (no 128) présentent des versions plus archaïques et plus simples. L'une d'elles montre même les apôtres fixés selon les rayons de l'arc. Le système est maladroit, mais on lui trouve également des pendants, sur les portails occidentaux, qui cette fois sont romans.

Revenons à la ressemblance de ces sculptures Paléologues, avec les peintures. Ce qui me paraît essentiel et le plus caractéristique à cet égard, c'est la facture des têtes sculptées, que l'artiste taille rapidement par tranches sommaires. On est comme devant une esquisse, et cela donne aux têtes sculptées de Fener Isa, de Fetiyeh, et du chapiteau du Musée de Cluny une fraîcheur d'expression remarquable. Par ailleurs, c'est une technique « picturale » qui a ses pendants dans de nombreuses peintures de l'époque Paléologue. Ce trait me paraît décisif, pour dater de l'époque Paléologue, les deux petits arcs avec apôtres au Musée d'Istanbul, le chapiteau du Musée de Cluny et le pilier avec le dignitaire au Musée d'Istanbul. La date de toutes ces sculptures établie, on leur joint sans difficulté les autres pièces avec sujets laïcs et des colonnettes, au Musée d'Istanbul. Non seulement ces sculptures datent de l'époque Paléologue, mais les meilleures d'entre elles s'apparentent esthétiquement aux peintures de cette époque, et témoignent ainsi de l'unité en profondeur de l'art de ce temps. Ajoutons que là où elles sont conservées, les belles têtes sculptées de ces œuvres montrent mieux que toute autre création Paléologue les réussites artistiques possibles de l'humanisme byzantin, à Constantinople, à la fin du Moyen Âge. Dans certains cas (nos 128, 129, 135), on y reprend même volontairement des modèles de la fin de l'Antiquité.

Ces réussites sont remarquables, malgré l'arrière-goût gothisant des têtes de Fener Isa et d'ailleurs, et les souvenirs de la peinture, qu'on y découvre facilement. Les réussites constantinopolitaines du temps des Paléologues sont aussi notables (mais nettement distinctes) que celles de la sculpture du xiie-xiiie siècle à Athènes et à Torcello. Chacune a ces qualités et ses faiblesses, et est le résultat d'initiatives et de recherches différentes, quoique l'une et l'autre soient touchées par le souffle de l'humanisme byzantin.

L'essor de la sculpture figurative semble avoir mis dans l'ombre la plastique ornementale. Certes, on n'y renonce point, et on recourt même systématiquement aux fonds ornementés autour des reliefs figuratifs. Mais ces fonds ornementés se bornent à rapprocher des motifs courants, et parfois se contentent d'un simple rapprochement de ce genre de motifs, sans se donner la peine de les souder les uns aux autres (no 145). On sent bien que la figure sculptée a la priorité sur l'ornement.

Une autre preuve de cette priorité : parfois les ornements redeviennent aussi plats que possible, pour faire mieux ressortir les figures sculptées saillantes. C'est ainsi qu'on relève des fonds de reliefs entièrement couverts de tapis d'ornements (no 108, etc.) et

surtout des décors qui renoncent à toute espèce de relief et le remplacent par des ornements en marqueterie (motifs qu'on fait ressortir par opposition aux creux qui les entourent et qui sont remplis d'un mastic colorié). Plusieurs sarcophages et un ambon de 1300 environ sont les chefs-d'œuvre de cette technique qu'on retrouve sur une iconostase et dont il convient de souligner l'essor, du temps des Paléologues, parallèlement à la sculpture figurative, et comme une espèce de contrepartie. Des échos d'œuvres gothiques italiennes sont possibles — sans que ce soit évident — dans les reliefs figuratifs comme dans les travaux de marqueterie. Dans cette dernière, la présence de quelques motifs gothiques (lions héraldiques, écussons) est certaine.

Lorsque les études de la sculpture byzantine d'époque avancée auront fait plus de progrès on sera mieux fixé sur la portée d'une tendance que je ne fais qu'entrevoir aujourd'hui. C'est la tendance aux particularismes régionaux, qui correspondrait d'ailleurs au morcellement politique du territoire de l'ancien Empire. La part de la sculpture dans l'art de Mistra ne semble pas avoir été grande, mais il appartient aux chercheurs futurs de s'en assurer ou de s'opposer à cette impression peut-être trop restrictive. Pour l'instant, c'est le régionalisme de la sculpture à Arta en Thessalie, du temps des Paléologues, qui se laisse observer avec évidence, parce que les princes régnants nous ont laissé une série d'œuvres de cette technique, des iconostases et des sarcophages à décor plastique riche. Rien de révolutionnaire dans la sculpture d'Arta, mais un accent particulier. C'est ce qu'on peut affirmer à propos des reliefs figuratifs qui s'inspirent des peintures, comme certains reliefs de Constantinople, mais d'une façon plus maladroite et plus appuyée. Les ornements des sarcophages et de l'épistyle des iconostases prolongent des usages de la Grèce continentale que nous y connaissons depuis le XIe siècle, mais avec un relief plus tranchant. Les croix des sarcophages accusent une imitation directe — et techniquement remarquable — de pièces d'orfèvrerie de grand luxe. On pourrait peut-être dire que la sculpture d'Arta, sous les Paléologues, était florissante, mais que, plus qu'ailleurs, elle laissait apercevoir ses attaches à d'autres techniques, et notamment à la peinture et à l'orfèvrerie.

Un autre foyer de sculpture à tendances régionales s'était formé en Serbie, vers la fin du XIVe siècle, mais nous nous bornons à le rappeler, sans le comprendre dans l'étude actuelle, en admettant qu'il s'agit d'un milieu qui était étranger au milieu byzantin.

IV. **Sculptures latinisantes.**

Ci-dessus, parlant de la sculpture du temps des Paléologues et du problème de ses rapports avec la plastique occidentale contemporaine, nous avons cité une catégorie d'œuvres particulière : les sculptures « latinisantes ». Ce terme n'est nullement courant, mais nous l'avons choisi parce qu'il relevait le trait qui distinguait des autres sculptures byzantines les œuvres en question : le reflet certain de modèles latins, romans ou gothiques. Ces influences occidentales y sont toujours évidentes, tandis que, pour les sculptures de style Paléologue, on ne saurait qu'entrevoir une inspiration par l'art d'Occident, car, si elle a pu y avoir lieu, les praticiens grecs ont toujours su interpréter à leur manière leurs modèles latins supposés, et les rendre ainsi méconnaissables, ou presque.

Il n'en est pas de même, en ce qui concerne les sculptures de la catégorie latinisante, qui gardent une empreinte évidente des modèles occidentaux. Ces œuvres se séparent donc des créations du style Paléologue, et ne trouvent pas de place dans le tableau d'ensemble de la sculpture proprement byzantine. Nous avons préféré de les exclure carrément, tout en décrivant et reproduisant un petit nombre de ces pièces latinisantes, qui de toute façon sont assez rares.

Nos exemples datent du XIIIe et XIVe siècle. Ce sont d'abord les reliefs qui décorent les voussures de deux ciboria funéraires, actuellement au Musée byzantin d'Athènes

(nos 126, 127). Le choix de l'emplacement de ces reliefs — qui suivaient le cadre des arcs tout au long de leur arête — est d'inspiration latine. Le procédé, assez particulier, a été fréquemment appliqué au décor sculpté des églises romanes de Saintonge (nombreux exemples dans l'ouvrage récent du regretté R. Crozet, *L'Art roman en Saintonge*, Paris, 1971, pl. LI, LXI-XLV), et ailleurs (cathédrale d'Angoulême, Oloron : H. de Lastayrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, fig. 679, 651).

La même façon d'installer de petits personnages sculptés, les uns au-dessus des autres, se retrouve à la Parigoritissa d'Arta (A. Orlandos, Ἡ Παρηγορητίσσα τῆς Ἄρτης, Athènes, 1963), sur les arcs qui soutiennent la coupole. Les figurines larges et trapues suivent la courbe de ces arcs, tout comme sur les arcosoles du Musée d'Athènes. Quant au style de ces reliefs, ce sont certaines représentations de plantes et de feuilles, sur l'un des ciboria d'Athènes, qui trahissent surtout l'inspiration par un modèle gothique. C'est sur ce même monument que les inscriptions sont rédigées en latin. Le contact avec le monde occidental se trouve ainsi confirmé, sans qu'on soit obligé d'attribuer nécessairement cette œuvre à un exécutant Franc (v. les nos 126, 127).

C'est vers le XIIIe siècle qu'a dû être sculpté le relief sur la dalle en marbre (0,88×0,62 m) qui, au Musée Byzantin d'Athènes, porte le no 177 (Sotiriou, *Guide*, p. 51-52, fig. 29). Ce relief figure, de part et d'autre d'un palmier, un oiseau-monstre et un soldat. L'oiseau a une queue de coq, une tête humaine imberbe, une jambe et un bras humains. Dans sa main il tient un sceptre et il est coiffé d'une couronne. Le monstre est tourné vers le palmier autour duquel s'enroule un serpent qui semble menacer le guerrier qui s'en approche du côté opposé en levant son épée. Le bouclier de ce soldat est triangulaire, ce qui en fait un Occidental. Le sujet de cette scène, qui est un *apax*, reste obscur, et je me vois incapable de le déchiffrer. Je ne vois pas davantage d'autres images byzantines qui s'en apparenteraient, ni par le sujet précis qu'on a voulu illustrer, ni par le genre profane et anecdotique auquel appartient ce relief. Aussi, partant principalement de la forme latine du bouclier, je range cette dalle parmi les pièces d'un art latinisant.

Le même Musée Byzantin d'Athènes possède une autre dalle sculptée qui montre un centaure musicien et une petite danseuse, ainsi qu'un arbre. La tunique que porte le centaure a le bord inférieur découpé en zigzag, — détail qui suppose une influence du costume occidental. Mais ce même détail — qui fait penser à un costume de la fin du Moyen Âge — nous invite à dater ce relief rustique d'une époque avancée, qui ne nous occupe pas dans le présent ouvrage (Sotiriou, *Guide*, no 178, p. 52, fig. 8, ne donne pas de date à cette « reproduction grossière d'un bas-relief antique »).

En Grèce continentale, les musées lapidaires conservent parfois des chapiteaux aux reliefs gothiques qui ont dû appartenir à des édifices qui ne sont plus. Nous en reproduisons un du Musée de Thèbes, où on voit la représentation d'un dragon d'allure gothique (Orlandos, dans *Ἀρχεῖον*, 5, 2, p. 131, fig. 13). Arta conserve d'autres reliefs de la même inspiration, ainsi qu'un fragment de relief avec une figure de soldat qui remonte sûrement à un modèle latin. Arta, Thèbes, Athènes semblent avoir été particulièrement exposés à la pénétration des arts occidentaux, et rien n'est moins surprenant étant donné la situation politique dans cette partie de la Grèce du temps des royaumes latins. Une dalle funéraire sculptée provenant de Péloponnèse témoigne aussi de la pénétration de l'art occidental, et l'inscription qu'on y lit donne une idée du milieu social où une sculpture latinisante avait le plus de chance de se manifester : c'était dans l'entourage de certains princes qui eux-mêmes ou leurs épouses étaient d'origine latine (A. Bon, *Dalle funéraire d'une princesse de Morée*, dans *Mon. Piot*, 49, 1957, p. 129-139).

Le recours aux écussons comme motif de décor tel qu'on le constate sur un sarcophage de 1300 environ à Thessalonique (no 159), témoigne aussi de modes latines qui, cette fois, avaient atteint la noblesse grecque de l'Épire.

Il s'agit, comme on voit, d'initiatives de princes et de nobles qui en bonne partie (sauf à la Parigoritissa d'Arta) restent en dehors de l'art religieux. Rappelons-nous encore que dans la capitale du lointain royaume de Trébizonde, les façades de la cathédrale Sainte-Sophie reçoivent au XIIIe siècle un décor sculpté d'inspiration latine. Tandis que les rois bulgares et serbes du XIVe siècle, qui, par ailleurs, cultivent un art byzantin, commandent des monuments funéraires de goût occidental. C'est le cas d'un sarcophage à gisant (figure royale) découvert à Tirnovo, et d'un monument funéraire d'Étienne Dušan près de Prizren, avec un relief montrant le roi agenouillé (en prière) (T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, dans *Art et société sous les Paléologues*, Venise, 1971, p. 137, fig. 58, 59, et nos nos 170, 171).

V. **Les reliefs à sujets religieux.**

Les icônes sculptées ne font leur apparition que du temps de la « renaissance » des Macédoniens, et elles en sont une manifestation. Car ce recours à la sculpture, pour des œuvres qui touchent au sacré, est certainement à porter sur le compte du goût pour le classique. Dans un grand nombre de reliefs à grande échelle ce goût a donné lieu à des imitations de modèles antiques, quant à la façon de construire la figure humaine et à composer le drapé de ses vêtements. Mais, tandis que la petite sculpture byzantine en matières précieuses, du temps de cette « renaissance » (ivoire, stéatite, bronze), reflète ce goût d'une manière systématique et entière, des reliefs monumentaux à sujets religieux ne le font pas toujours ni d'une façon aussi complète, et cette différence tient à ce que les auteurs de ces reliefs en marbre ont pour modèle immédiat des peintures monumentales de leur temps, des mosaïques et des fresques ou de grandes icônes sur bois. Ces reliefs à grande échelle sont quelquefois aussi peu « classiques » que telle mosaïque de Saint-Luc en Phocide qui date du début du XIe siècle. Ces deux domaines de l'art religieux n'ont pas été touchés par le courant classique avec la même intensité que la petite sculpture, ni aussi tôt. Pour les mosaïques, il faut attendre la deuxième moitié du XIe siècle et Daphni.

Les deux premiers exemples de transposition d'une icône peinte en icône sculptée sont des pièces d'orfèvrerie des environs de l'an mille. Ce sont deux images de l'archange Michel, au Trésor de San Marco de Venise, deux chefs-d'œuvre des métiers d'art constantinopolitains. Sur l'une, Michel apparaît debout, en haut-relief, sur l'autre, on le voit en buste, de saillie plus faible. Dans les deux cas, le fond autour de la figure est tapissé d'ornements plats, tandis que sur le cadre sont fixées d'autres images figuratives (des saints) également plates. Nous rappelons ici ces deux reliefs-icônes, parce que, chefs de file d'icônes du même genre, mais beaucoup plus tardives (personnage principal en relief, petites images peintes sur le cadre) et en bois, elles nous offrent un excellent exemple de ce qu'a dû être la règle : les images peintes à sujet religieux s'interposaient, comme modèle immédiat du sculpteur, entre son œuvre, l'icône-relief, et l'art classique. Un autre exemple du rôle des icônes peintes est celui d'une Vierge Eléousa en relief qui est à San Marco (no 123). Il suffit de l'observer pour soupçonner l'influence d'une peinture ; or on conserve précisément une grande icône peinte qui se sert de la même formule iconographique, très rare. On a ainsi la preuve de l'existence d'œuvres peintes de ce genre, et le style du relief de l'Eléousa à Venise montre tout ce que ce modèle peint a transmis au sculpteur, en infléchissant ainsi la leçon du prototype classique idéal dont la construction des figures et le traitement des draperies portent un reflet affaibli. Dans ce cas et dans d'autres reliefs-icônes, il s'agit manifestement d'un art de dérivation, et nous dirons qu'en matière d'icônes on ne devait avoir recours à la sculpture que dans des conditions particulières.

Le reflet du style des peintures qui les ont inspirées nous empêche d'introduire, dans le classement général des sculptures de leur temps, les reliefs en marbre à sujets religieux, car, s'ils n'échappent pas entièrement au *Zeitstyl* de leur époque, ils peuvent s'en écarter à tout moment lorsqu'ils reproduisent des traits propres à l'icône-modèle.

En dehors de ces modèles peints, les reliefs à sujets religieux font apparaître des liens avec d'autres sculptures en marbre, celles qui traitent les sujets profanes ou ornementaux, et c'est ce qui nous a amené à leur réserver une place dans la présente étude : quel qu'en soit le sujet et qu'il soit figuratif ou pas, l'art plastique byzantin du Moyen Âge peut et doit être considéré dans toutes ses branches. Notre aperçu voudrait les embrasser toutes, et si nous mettons l'accent sur les sculptures ornementales, c'est parce que, bien plus nombreuses que les reliefs à thèmes religieux, elles nous donnent plus de chances de relever les traits essentiels de cet art. Mais les œuvres figuratives voire religieuses ne sauraient être négligées pour autant, et c'est en les envisageant ensemble qu'on réunit les conditions les plus favorables pour observer chacune d'elles. D'ailleurs, à Byzance comme ailleurs au Moyen Âge, ce sont les mêmes praticiens qui le plus souvent devaient être chargés de toutes les œuvres plastiques, quel qu'en soit le thème, religieux, profane, décoratif, et sans que ces thèmes soient hiérarchisés.

Notre façon d'établir les rapports entre les sculptures médiévales de Byzance n'est pas la plus courante. D'habitude, les reliefs-icônes sont séparés de toutes les autres œuvres plastiques, et ces reliefs en marbre sont rapprochés des reliefs de la petite sculpture et notamment des ivoires. Autrement dit toutes les sculptures *figuratives* sont considérées comme une même catégorie de réalisations, l'ensemble des reliefs *décoratifs* ornementaux formant implicitement une catégorie distincte.

Il va de soi que les rapprochements entre reliefs en ivoire et reliefs en pierre sont souvent parfaitement valables, surtout lorsque de part et d'autre on traite les mêmes sujets religieux. Mais il s'agit là en fait de transpositions parallèles en sculpture des peintures religieuses semblables, et non pas nécessairement d'influences des ivoires sur les reliefs en marbre. On se rend compte de cet état des choses en observant plusieurs séries de faits significatifs. Ainsi, on voit que dans des cas d'influences à peu près certaines d'ivoires sculptés sur des reliefs à grande échelle, — sujets mythologiques, sur les coffrets et sur des dalles de marbre — le style des seconds n'est pas du tout celui des ivoires-modèles. Ou encore (autre exemple) : le sort de la sculpture religieuse en ivoire, entre le xe et le xiie siècle, n'a pas de pendant du côté de la sculpture religieuse en marbre. Les deux séries de reliefs passent par une courte période de rencontre, au xe-xie siècle, mais tandis que la décadence de l'ivoire commence dès le xie siècle et est consommée au xiie, les grands reliefs à thèmes religieux sont florissants au xiie, et l'essor général de la sculpture byzantine se place à l'époque Paléologue pendant laquelle la sculpture en ivoire est pratiquement inexistante.

VI. **Les reliefs « à deux plans ».**

C'est vers le milieu du xiie siècle qu'on voit se multiplier, parmi les sculptures byzantines de Grèce, des exemples de reliefs décoratifs qui se déploient sur deux plans, — celui du fond tapissé d'ornements plats, et un autre, en saillie par rapport à ce fond, et qui est réservé à des motifs isolés, souvent zoomorphes. Mais les débuts de ce décor « à deux plans » sont plus anciens. Vers la fin du xie siècle, les corniches incrustées de Daphni (à l'intérieur de l'église) sont complétées, par endroits (aux angles des murs), par des figures en haut-relief de grands oiseaux (no 49). Plus anciennement encore, mais cette fois en orfèvrerie de grand luxe, les ateliers de Constantinople produisaient d'autres œuvres qui font appel au procédé de la juxtaposition de motifs distribués sur deux plans. Les fameuses icônes en or et en émail, qui sont au Trésor de San Marco de Venise et qui, les deux, figurent l'archange Michel, en sont les exemples les plus anciens et les plus remarquables. Dans les deux cas, on y trouve des ornements sur fond plat, en émail ou en filigrane, et surgissant au milieu de ces tapis d'ornements, le buste ou la figure entière de l'archange, sculpté au repoussé. Ces deux œuvres remontent à l'an 1000 environ, mais elles restent isolées, et il faut attendre le xiie-xiiie siècle, pour

trouver, au sein de l'art byzantin, et plus spécialement en Grèce, des œuvres d'une facture semblable, c'est-à-dire des reliefs à deux plans. Il n'est pas interdit de penser que, entre les icônes de Venise et les reliefs de Grèce qui nous occupent (nos 123-125, 107-109) il a pu y avoir des pièces intermédiaires, aujourd'hui disparues. Mais de toute façon il convient d'insister sur la différence entre les pièces d'orfèvrerie de l'an 1000, de grand luxe, sorties des meilleurs ateliers de la capitale, et les reliefs en matière beaucoup moins coûteuse et d'un travail courant, qu'on trouve en Grèce au XIIe-XIIIe siècle. C'est à cette époque seulement que cette facture particulière s'est vraiment implantée dans les ateliers des sculpteurs grecs.

S'agit-il du fruit d'une évolution interne des industries d'art byzantines, entre le début du XIe et le milieu du XIIe siècle, ou des effets d'un apport extérieur, vers la fin de cette période? Un trait qui caractérise un certain nombre de reliefs grecs à deux plans me fait pencher pour la deuxième alternative : c'est l'aspect manifestement «musulman» des animaux et monstres (sphynges à têtes de femme). Ces figurations, ainsi que les imitations d'inscriptions coufiques sur certains de ces reliefs, suggèrent un apport récent de modèles islamiques, et rien d'ailleurs ne paraît moins invraisemblable lorsqu'il s'agit de l'art byzantin de la Grèce, aux Xe, XIe, XIIe siècle, qui porte d'autres marques d'apports musulmans (G. Sotiriou, 'Αραβικαὶ διακοσμήσεις εἰς τὰ βύζ. μνημεῖα τῆς 'Ελλάδος, dans Πρακτικὰ τῆς χριστ. ἀρχ. ἑταιρ. 1933/34. Athènes, 1935, p. 57 et suiv. A. Grabar, *La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce*, dans *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles Lettres*, 1971, p. 15-37).

Or, il se trouve que, au sein des arts islamiques, des reliefs à deux plans et avec des figures en saillie entourées d'un tapis d'ornements plats sont fréquents, depuis le Xe siècle, et — contrairement aux premiers essais byzantins (probablement inspirés déjà par des modèles musulmans) — ils y trouvent des applications dans diverses techniques, des plus raffinées aux plus rudimentaires, et les exemples de ces applications vont du Xe au XIIIe siècle sans interruption, et depuis l'Asie Centrale jusqu'en Espagne. Citons pour l'Espagne omeyyade, le décor des coffrets en ivoire, dont plusieurs sont datés avec précision (J. Beckwith, *Caskets from Cordoba*, Londres, 1960, p. 16, 21, 23, 24, 27 et suiv.); *Ars Hispanica* III, fig. sur p. 304, 305, 307. J. Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen* (VIII-XIII Jhdt). Berlin, 1971, pl. XVI, 29; XVII, 31 ; XXI, 34 ; XXII ; XXIII ; XXV, 35 ; XXVII, 37 ; XL, 48, etc. ; XLVII-XLVIII, 88, 89, etc. ; C, 93 ; CII ; CVI, 152).

Mêmes procédés en Asie Centrale et en Iran, aux XIe-XIIe siècles, puis aux XIIe-XIIIe, des stucs et des bronzes, de la céramique avec et sans engobe (nombreux exemples de toutes catégories, dans Pope, *Survey of Persian Art*, pl. 515-518, 520, 553, 562, 563, 565, 577-579, 598-602, 604, 607, 615-617, 632, 633, 679, 680, etc. ; Ch. K. Wilkinson, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1960, octobre, p. 60-72 avec fig. ; R. Ettinghausen, dans *Ars Orientalis* II, 1957, fig. 35. Le même, *Iranian Ceramics*, New York, 1963, pl. 43, 44 ; Pope, *Survey* V, pl. 515 ; A. Lane, *Early Islamic Pottery*, Londres, 1947, pl. 42 c, d ; M. S. Dimand, *A Handbook of Mahommaden Art*, New York, 1944, p. 113, 114, 176, 196, etc. ; E. Baer, *The «Pila» of Iativa, etc., dans Kunst des Orients*, VII, 2, 1972, fig. 26). Sur les pièces importantes découvertes en Asie Centrale soviétique, voir une étude bien documentée et illustrée : G. N. Balašova, dans le recueil *Asie Centrale et Iran*, publié par le Musée de l'Ermitage, en 1972 (en russe avec résumé anglais), p. 91 à 106, où l'on trouvera la bibliographie russe antérieure.

C'est *grosso modo* à la même époque, vers le milieu du XIIe siècle et en Espagne, qu'on enregistrera les plus anciens exemples occidentaux de la formule des deux plans, avec fond ornementé. Là aussi, l'origine du procédé est à chercher, semble-t-il, dans les modèles musulmans. Exemples reproduits, dans M. M. Gauthier, *Émaux du Moyen Age*, Friebourg, 1972, p. 89, 103, 179, 185, 193. Je ne cite ici les pièces apparentées

occidentales que pour rappeler qu'il s'agit d'un genre de relief et de décor qui a connu, entre le XIIe et le XIVe siècle, un succès considérable et général. Mais en ce qui concerne les pièces grecques de cette catégorie, il n'y a que du côté des pièces musulmanes qu'on peut établir un lien génétique. L'iconographie des *zodia* sur les reliefs grecs de cette catégorie est à rapprocher de la façon musulmane de traiter les animaux et les monstres, mais les versions grecques gardent toujours une certaine originalité. Les *zodia* sur ces reliefs de Grèce maintiennent bien les traits des animaux tels que les Byzantins les figuraient aux siècles immédiatement antérieurs, et cela vaut aussi pour les groupes qui montrent un fauve et sa victoire. Mais les formules iconographiques traditionnelles sont réanimées et arrivent à traduire une tension dramatique, et cela les rapproche des images sculptées et peintes des pays de l'Islam.

VII. **Classement fonctionnel des sculptures ornementales.**

Toutes les sculptures en pierre réunies dans le présent ouvrage, qu'elles soient purement ornementales ou qu'elles fassent appel à la figure humaine, faisaient partie d'ensembles monumentaux. Elles appartenaient soit à un édifice, tels les reliefs des chapiteaux ou des encadrements des portes, soit aux meubles liturgiques, comme les iconostases ou les encadrements des grandes icônes murales (les « proskynétaria »). Les emplacements et les fonctions architecturales semblables ont fait naître des types de décoration sculptée plus ou moins stables, propres à chacune des principales catégories de ces pièces. On ne devrait faire exception que pour les dalles sculptées qu'on encastrait dans les murs extérieurs des édifices, parce que, dans la plupart des cas, elles ne s'adaptaient pas à une partie précise de l'édifice. Mais les dalles de cette espèce — aux sujets figuratifs — sont rares, et il y en a aussi que la forme qu'on leur donne rattache malgré tout à un élément architectural déterminé, comme le tympan au-dessus d'une porte (no 65).

Dans le Répertoire qui suit, ce n'est pas par séries fonctionnelles que sont groupées les sculptures, et c'est pourquoi il nous a semblé utile de proposer ici un bref aperçu de ce que ces mêmes sculptures peuvent nous apprendre si on les envisage par catégories fonctionnelles. Car, vues sous cet angle, ces œuvres font saisir ce qu'elles doivent aux traditions propres du décor de chacune de ces catégories. La part qui leur revient est considérable, les usages de ce genre étant très tenaces, et cela limite certes le champ des initiatives des exécutants et de leurs clients. Mais cela permet aussi à l'historien d'observer le sort des traditions de ce genre dans le milieu byzantin médiéval, en vue de l'histoire du chapiteau, du linteau, du chancel, du ciborium, du portail.

Le Répertoire qui suit et l'Album qui l'accompagne informent le lecteur sur un très grand nombre de réalisations byzantines, pour toutes ces catégories de sculptures médiévales. Pour ne pas nous répéter, nous ne les décrirons donc point ici, mais nous nous bornerons à les relever par groupes fonctionnels, en les désignant par les numéros que ces reliefs portent dans le Répertoire :

Chapiteaux : nos 8, 12-15, 45 *bis*, 47, 48, 70, 129, 134-135, 140.

Encadrements de portes : nos 45 *bis*, 46, 81, 115, 116, 129.

Linteaux et chancels (squelette de l'iconostase médiéval) : nos 5, 6, 16-18, 19, 20, 22-41, 42, 43, 44, 45, 51, 52, 54-64, 65 *bis*-68, 69, 70, 75, 76, 79, 80-85, 88-103, 105, 106, 143, 151, 152, 156.

Ciboria : nos 69, 85, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 139 *bis*, 141, 142, 153, 154, 155.

Sarcophages et monuments funéraires : nos 16-18, 50, 65, 74, 76, 130, 144, 145, 152, 157, 158, 159, 160, 170, 171.

Dans les Notices consacrées aux plus importants des monuments de toutes ces catégories, on trouvera certaines observations plus générales et qui envisagent notamment les problèmes d'ordre historique qui se posent pour chacune des séries fonctionnelles (v. notamment les nos 8, 44, 46, 50, 69, 76, 81, 85, 113, 128, 129, 130, 152, 153, 159). Mais quelques considérations plus générales encore — toujours sur le plan fonctionnel — devraient être formulées dès maintenant.

Pendant tout le Moyen Âge, les Byzantins sont restés fidèles aux mêmes catégories de fonctions architecturales réservées à la sculpture, en mettant l'accent sur la paroi de l'iconostase : ce sont les épistyles et les chancels des iconostases qui, dans les églises byzantines, ont été décorées de reliefs avec le plus d'abondance et le plus de continuité. Dans les grandes lignes, cette décoration sculptée, tout comme la structure même de cette paroi intérieure, avait été constituée vers le VIe siècle, et le Moyen Âge n'a fait que le maintenir dans ses éléments essentiels (chancels, colonnettes, épistyles avec corniche) ; dès le début, cette paroi avait été conçue comme un portique, et le choix et la disposition des éléments de son décor plastique s'inspiraient de ce genre de construction d'époque romaine.

On pourrait dire que, de tout ce que comprenait l'édifice religieux byzantin du Moyen Âge, c'est la paroi en marbre de l'iconostase (je pense à sa partie architecturale et non pas aux icônes, qui d'ailleurs n'y furent installées que vers le XIIe siècle), qui représentait le mieux la tradition classique. Il s'agit certes d'un « classique » justinien bien plus que d'un « classique » plus ancien, mais il n'en est pas moins remarquable de trouver, dans une modeste église du XIIIe ou XIVe siècle, un portique sculpté fidèle à des modèles antérieurs de huit siècles. Certes, le style et les techniques de la plupart de ces iconostases médiévales portent l'empreinte des goûts et des usages « orientaux », ainsi que de l'orfèvrerie. Mais des influences analogues s'étant déjà exercées sur le décor sculpté au siècle de Justinien, le Moyen Âge n'a connu qu'une nouvelle vague des mêmes influences. On aurait pu s'attendre, parallèlement, à un retour plus conscient aux formes classiques, comme cela a été le cas, dans la petite sculpture byzantine, qui renaît sous les Macédoniens à la faveur d'une « renaissance » antiquisante. Mais à en juger d'après les monuments conservés, le renouveau de ce genre ne s'était pas étendu alors à la plastique monumentale, ni à celle notamment qui s'applique aux iconostases (voir cependant la différence entre les reliefs du IXe siècle, à Scripou en Béotie, et à Saint-Luc, au Xe-XIe siècle). Certes, il y a eu, sous les Paléologues, une reprise certaine du goût classique dans la sculpture figurative, mais celle-ci resta en dehors du décor des iconostases (v. *infra*, à propos des ciboria). Fort curieusement, au temps du plus grand essor de la « renaissance » des Macédoniens (à Saint-Luc, à Saint-Nicolas-des-Champs en Béotie), ce décor est inspiré plutôt par des modèles orientaux, et il renonce même — très provisoirement — au répertoire ornemental classique. Tandis que, à travers tous les siècles, le décor architectural byzantin s'en tenait de préférence aux motifs d'origine classique (y compris les motifs zoomorphes, plutôt rares), et précisément sur les parois des iconostases.

Les chapiteaux sculptés byzantins sont peu nombreux, au Moyen Âge, parce que le pilier avait généralement remplacé la colonne dans les architectures grecques médiévales. Il y en a cependant et de fort beaux, toujours cubiques et massifs, garnis de reliefs très plats. Ces reliefs tapissent le chapiteau sans en creuser la surface, et c'est là leur originalité. Car les motifs auxquels on fait appel procèdent le plus souvent de chapiteaux corinthiens ou autres de tradition classique, ou mieux, des chapiteaux paléochrétiens, marqués d'une croix encadrée de feuillages. Plus particulières sont les compositions formées par des bandes entrenouées, semblables à celles qui décorent les chancels, depuis l'époque justinienne, et souvent pendant l'époque envisagée. Ces reprises de modèles justiniens, sur les chapiteaux et les chancels, sont courants, pendant tout le Moyen Âge. Les motifs figuratifs y sont exceptionnels avant les

Paléologues. Au xe-xie siècle, on en voit quelques exemples qui montrent des êtres angéliques, et cela aussi est une reprise de modèles du vi^e^ siècle. Il n'y a que l'art des Paléologues qui va plus loin, et installe couramment sur les chapiteaux, grands et petits, des bustes de saints.

La majorité des chapiteaux de cette époque tardive, et des siècles précédents, sont des chapiteaux d'iconostases. Dans la plupart des églises byzantines il n'y avait d'autres chapiteaux que ceux des iconostases, mais généralement ils ne se distinguent des chapiteaux monumentaux que par leurs dimensions.

Avant de quitter l'iconostase, revenons aux chancels dont nous avons dit plus haut que leur décor, au Moyen Âge, restait fidèle aux modèles pré-iconoclastes. Disons encore que les compositions ornementales qu'on y trouve sont étroitement apparentées à celles des balustrades des tribunes et des sarcophages (jusqu'au xie siècle). Il s'agit pratiquement du même répertoire de compositions ornementales à prédominance de motifs géométriques, sans exclure pour autant des fleurons et des palmettes végétales. Les motifs zoomorphes (aigle, lion, etc.) sont rares. A la fin du Moyen Âge, sans renoncer au décor traditionnel, on multiplie le nombre des motifs en les rapprochant les uns des autres, en tapis d'ornements. C'est en marge de la tradition qu'il convient d'imaginer les chancels décorés de gros motifs zoomorphes. On en trouve une première série d'exemples, d'un style expressif mais rude, en Bulgarie, et un autre, d'un art bien plus avancé, sur les balustrades de San Marco de Venise (n° 73). Le choix des motifs zoomorphes reste fidèle à la tradition classique, et pour en expliquer la présence, sur les chancels, on n'a pas besoin d'invoquer une influence des tissus musulmans. On sait d'ailleurs par un texte du ixe siècle, que, à cette époque déjà, on pouvait voir des animaux sur des chancels d'iconostase (texte du patriarche Nicéphore : Grabar, *L'esthétisme d'un théologien humaniste byzantin au IXe siècle*, dans *Mélanges Michel Andrieux = Revue des sciences religieuses*, Strasbourg, 1956. Réimprimé dans Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge*, Paris, 1968, p. 63-69). Mais les exemples sculptés que nous connaissons appellent deux remarques : 1. les animaux et les monstres sont rares sur les chancels byzantins ; 2. ces *zodia* y sont représentés d'une façon « réaliste » et non pas dépecés et incorporés dans des compositions ornementales, comme en Occident.

Malgré le texte de Nicéphore, bien plus ancien que nos sculptures et chronologiquement très rapproché de l'époque iconoclaste, nous avons à nous demander (v. p. 58) si les Byzantins n'évitaient pas d'introduire les gros motifs zoomorphes, à l'intérieur des églises (et notamment sur l'iconostase, devant l'autel). Car le seul exemple, dans le sens contraire, se trouve à San Marco (reliefs zoomorphes des balustrades des tribunes), c'est-à-dire en pays latin. Quelques échos du même répertoire zoomorphe en Macédoine (n°s 88, 115, 116) seraient-ils dus au fait qu'on y est dans une province ouverte aux goûts occidentaux ?

Le ciborium au-dessus de l'autel a été supprimé dans presque toutes les églises byzantines. On est donc particulièrement heureux d'en trouver un *in situ* à Kalambaka (n° 154). Car on y trouve un dispositif typique pour le Moyen Âge byzantin et nous en décrivons plusieurs fragments. Dans certains cas, on est sûr d'avoir affaire à un ciborium d'autel (n° 86 Salonique), tandis que dans d'autres cas, où il s'agit d'œuvres de l'époque Paléologue, on pourrait hésiter entre ciborium d'autel et ciborium funéraire. Nous avons fini par reconnaître des façades de ciboria d'autel dans les œuvres d'époque Paléologue qui sont des arcs décorés d'une série de bustes d'apôtres. Mais nous connaissons aussi des exemples du xie siècle (Sançikler, n°s 11 et suiv.) et du xive siècle (Kahrié Djami, n° 130) qui ont la forme d'une façade de ciborium et qui sont fixés au-dessus de l'arcosole funéraire. (Exemples de ciboria funéraires byzantins représentés dans les miniatures : G. Galavaris, *The Illustration of the liturgical Homélies of Gregory Nazienzenus*, Princeton, 1969, pl. IV, 11 ; VIII, 44 ; XIX, 114 ; LV, 282 ; CVI, 461 ; CIX, 466.) Dans le premier de ces deux exemples, ces « projections » de ciborium sont ornées de

reliefs et d'images incrustées de saints ; tandis que dans le second, toute leur surface est tapissée d'ornements sculptés autour de figures d'anges et du Christ.

On connaît bien les sarcophages byzantins des derniers siècles de l'Antiquité, les sarcophages impériaux colossaux en porphyre, et les sarcophages en marbre et en pierre, de dimensions normales. Ils n'auront naturellement pas à nous occuper ici, dans un ouvrage réservé aux œuvres médiévales. Mais les Byzantins ont continué à se servir de sarcophages pendant le Moyen Âge et à les décorer de reliefs. C'est de ces sarcophages-là que nous aurons à parler, dans ce volume, tout en sachant que le peu d'intérêt que jusqu'ici on leur avait porté ne nous permettrait pas d'être complet. Les remarques qui suivront s'appuient sur un nombre limité d'exemples, et pourront être contredites par des pièces qui nous sont restées inaccessibles. Mais ces remarques et classements pourraient servir de point de départ à des études plus poussées.

Au Moyen Âge, comme au début de l'époque byzantine, les sarcophages étaient parfois taillés en cuvette, dans un bloc de pierre, et parfois formés à l'aide de plusieurs dalles indépendantes scellées les unes aux autres. Le couvercle était généralement plat (v. nos nos 152, 157 et s.). Mais par exception il pouvait être à dos d'âne et muni d'acrotères (deux exemples à Kiev, no 76 ; d'autres sur les peintures de Ménologe de Basile II au Vatican : *Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, p. 204, 341, 355, 391, 406).

Beaucoup de ces sarcophages sont décorés de reliefs ornementaux plus ou moins plats qui suivent un petit nombre de compositions. Comme la forme des sarcophages, ces compositions ornementales s'inspirent de modèles antiques. Sur certaines miniatures du Ménologe de la Vaticane (*Il Menologio*, p. 3, 154) la façade du sarcophage présente des personnages alignés nus ou drapés, thème qui trahit un modèle classique. Mais on ne connaît aucun exemple de sarcophages médiévaux de ce genre, et il faut donc admettre jusqu'à preuve du contraire, que ces peintures du Ménologe représentent des sarcophages antiques et non pas médiévaux. Il en est de même, semble-t-il, des sarcophages sur les miniatures du Ménologe dont les façades montrent des personnages sous des arcades (*ibid.*, p. 105). Le motif de l'arcade a été maintenu sur plusieurs sarcophages médiévaux, mais à la place des personnages on y trouve des croix et des cyprès. Il s'agit d'une version médiévale byzantine d'un type qui apparaît déjà à Ravenne (v. *infra*, Kiev, note 10). Des imitations intégrales de modèles du vie siècle sont évidentes, lorsqu'on voit sur la façade d'un sarcophage un médaillon central flanqué de deux croix qu'un long ruban rattache au médaillon (un exemple de ce décor est sur un sarcophage de Kiev p. 86, d'autres sur les sarcophages qu'on figure sur les mosaïques de la Descente aux Limbes, à Saint-Luc, Chios, Daphni). C'est un thème de décor qui revient sur bien des chancels byzantins, qu'ils soient du vie ou du xie siècle, et rien n'est plus typique, pour la sculpture monumentale byzantine, que ce genre de polyvalence des motifs et le recours aux mêmes modèles pendant des siècles (tradition continue ou retours successifs). Le grand sarcophage de Sainte-Sophie de Kiev reprend un thème paléochrétien de ce genre, sur la façade, et présente sur les autres parois et le couvercle à dos d'âne, des croix fleuries et des arbres paradisiaques. Ce dernier motif surtout, complété par des oiseaux et des poissons symboliques, fait penser une fois de plus, à certains sarcophages paléochrétiens, à ceux de l'Aquitaine par exemple.

L'exemple le plus frappant de retours est fourni par un sarcophage du Musée d'Istanbul qui, à l'époque Paléologue, reprend le motif des deux anges volants symétriques illustrés par des pièces antiques et paléochrétiennes (notre no 145). En dehors de ces anges volants, on ne voit guère de personnages sur les sarcophages byzantins du Moyen Âge. Seule exception remarquable : un grand sarcophage de la fin du xiiie siècle, qui est aux Blachernes d'Arta, en Épire. Un lointain modèle classique n'y est pas impossible non plus, mais cela n'est pas certain. On y voit les portraits de l'« impératrice » Théodora et de son fils, debout et en majesté, flanqués de deux anges en adoration (attitude qui rappelle que les portraits des personnages princiers sont posthumes).

Les animaux apparaissent très rarement sur les sarcophages médiévaux. On en voit sur un sarcophage que Ch. Texier avait dessiné à Kütaya, vers 1840, et qui est un *unicum*, lui aussi (*Revue archéologique* 1, 1844, p. 321, pl. 5. Cf. Feld, *Millelbyzantinische Sarkophage*, dans *Röm. Quartalschrift* 65, 1970, p. 158 et suiv., fig. 3). Des animaux apparaissent aussi sur les sarcophages grecs du XIIIe-XIVe siècle, à Istanbul, Thessalonique, Ano-Volo. Mais ce sont alors de petites figures d'animaux incorporées dans des décors inspirés par des tissus occidentaux (nos nos 159, 160). C'est le seul genre de sarcophages byzantins du Moyen Âge qui ne doit rien à la tradition antique, et leurs modèles seraient à chercher parmi les tombes gothiques.

Enfin, les Byzantins, au Moyen Âge, donnaient parfois au sarcophage l'aspect d'une église. C'est le couvercle de ces sarcophages qui imitait les toits d'une église de l'époque, avec ses coupoles. Il est vrai qu'aucun exemple de ce genre de sarcophage n'est plus conservé. Mais un dessin du milieu du XVIIIe siècle, par Flachat, en montre un qui fut découvert à Istanbul, à cette époque, avec, sur le couvercle, six ou sept (?) coupoles sur tambours élancés. Dans une Note récente (*Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, p. 397 et suiv., avec planche) C. Mango, après A. M. Schneider, a cru pouvoir reconnaître dans cet objet, le couvercle du sarcophage de Manuel I Comnène († 1180) en se rappelant d'un passage de Nicétas Choniates (Bonn, p. 289). En effet, cet auteur signale à deux reprises, sur la même page de sa chronique, que le sarcophage de cet empereur, qui se dressait dans l'église sépulcrale du Pantocrator, sous un arcosole, était couronné de sept tours (coupoles ?) : Ὁ ἑπτακόρυμβος ... λίθος ... ὅς (λίθος) καὶ εἰς ἑπτὰ διεσχίσται λοφίας. L'hypothèse de C. Mango est séduisante, étant donné surtout qu'on ne connaît aucun autre couvercle de sarcophage de ce genre. Mais elle n'a rien de définitif, et cela surtout parce que, sur le dessin du XVIIIe siècle, on ne voit en fait que six (et pas sept) coupoles. Il s'agit probablement d'une maladresse du dessinateur, mais on ne saurait pas le prouver. Quant au nombre de sept (coupoles ou tours) du sarcophage de Manuel I, il pourrait être symbolique et faire supposer que le sarcophage de cet empereur imitait non pas une simple église, mais Sion ou la Jérusalem Céleste. A comparer au « reliquaire » en forme d'église, avec sept fenêtres, et des inscriptions qui évoquent Sion, au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (A. Grabar, *Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle*, dans le recueil *Karolingische und Ottonische Kunst*, 1957, réimprimé dans Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* I, Paris, 1968, p. 427 à 433 et pl. 111 à 114). Dans l'article ci-dessus, je rapproche déjà ce genre d'objets en forme d'église de certains autres, telles les croix processionnelles byzantines du Moyen Âge qui se dressent sur une base reproduisant les formes d'une église byzantine complète. On devrait ajouter certaines pièces en pierre qui sont également des églises en miniature, mais qui, parce qu'elles sont en pierre et par leur emplacement, s'apparentent aux sarcophages. Je pense aux monuments cimetériaux qui s'élèvent au-dessus d'une tombe. On en connaît plusieurs, par exemple dans un cimetière grec (moderne) à Chersonèse en Crimée, qui reproduisent avec soin les formes habituelles d'une église byzantine : plan en croix inscrite, coupole centrale sur un tambour élancé (A. J. Jacobson, *Chersonèse mediévale* (XIIe-XIVe s.) (en russe), dans *Materialy i issledovanya po archeologii SSSR*, no 17. Moscou-Leningrad, 1950, p. 246-247, fig. 155-157).

Le même auteur signale et reproduit des tombes analogues (en forme d'église) dans un cimetière arménien, en Arménie. L'idée de donner au monument funéraire l'aspect d'une église a dû être très banale, et cela expliquerait qu'on en voit un grand nombre en Nubie chrétienne où l'on imita des églises de formes différentes, allant de la basilique classique à l'édifice à plan central et à coupole (H. Monneret de Villard, *La Nubie Médiévale*, Le Caire, 1935, fig. 95, 96.

J'ignore si, à Byzance, ce n'est que le tombeau de Manuel I qui ait reçu la forme d'une église, le groupe des sept tours ou coupoles faisant penser à une intention de représenter le sanctuaire du Sion à Jérusalem.

On pourrait peut-être dire, en fin de compte, que les sarcophages médiévaux byzantins présentent une certaine diversité et que, en attendant une étude systématique de cette catégorie d'objets appuyée sur un nombre d'exemples plus élevé, le seul thème de décor qui peut être considéré comme typique est la croix fleurie, voire l'alignement de trois croix fleuries (nº 152). Cf. d'autres observations sur les sarcophages dans les Notices sur Prespa, Kiev, Thessalonique, etc.

Je n'ai pas de remarques à faire sur l'ensemble de la décoration plastique des encadrements des portes. On remarquera que le principe d'une décoration ornementale de ces encadrements a été largement admis en Grèce, et beaucoup moins ailleurs. A Constantinople, pendant la période envisagée (et avant), les cadres des portes sont simplement profilés. Une exception : le relief du linteau au-dessus de la porte centrale de la nef de Kahrié Djami. Ce relief est-il contemporain de l'une des deux époques auxquelles se placent les travaux à Kahrié Djami, le XIe et le XIVe siècle ? Ces reliefs, rudimentaires, se distinguent très nettement de tous les autres reliefs dans cette église. S'agit-il d'une pièce importée ? Pour le reste, on a bien l'impression que les édifices de la capitale ne présentent pas de portes encadrées de sculptures et suivent l'usage antique des portes à cadre profilé.

L'origine des encadrements sculptés des églises de la Grèce mériterait une recherche spéciale. Cet usage remonterait-il à des modèles paléochrétiens de Syrie ou d'Asie Mineure Orientale (cf. Alahan Manastir, Isanrie, Ve siècle) ?

* * *

Comme nous l'avons dit dans notre Avant-Propos, le présent ouvrage n'est pas un *corpus* des sculptures byzantines du Moyen Âge ni une histoire de cet art. On n'y trouve que la présentation d'un choix de ces œuvres plastiques et un certain nombre d'études préliminaires qui les concernent. D'autres sculptures du même genre existent certainement, et d'autres investigations dans le même domaine sont possibles et souhaitables. Nous serions heureux si elles ne se faisaient pas attendre trop longtemps.

DEUXIÈME PARTIE

UN CHOIX DE SCULPTURES BYZANTINES DU MOYEN ÂGE

NOTICES DESCRIPTIVES ET COMMENTAIRES

CHAPITRE PREMIER

SCULPTURES DU XIe SIÈCLE

INTRODUCTION

Nous réunissons dans cette première série les œuvres qui se laissent dater du XIe siècle, les unes avec certitude, et les autres avec une grande vraisemblance. Les raisons qui nous font adopter cette chronologie sont expliquées dans les notices consacrées à chacune de ces œuvres, et — d'une façon plus générale — dans la première partie de cet ouvrage intitulée Étude. On y trouvera également notre façon de considérer la chronologie de ces œuvres qui en majorité ne portent aucune indication de date précise. On ne s'attendra donc pas à trouver une correspondance systématique entre les dates des sculptures présentées dans cette première série et l'ordre dans lequel elles y figurent.

Cet ordre ne saurait être rigoureux, et il s'efforce plutôt à rapprocher des sculptures qui, par leur style ou leur fonction, présentent une parenté notable. C'est chaque fois des sculptures conservées à Istanbul, et qui pour la plupart proviennent de l'ancienne capitale byzantine, que nous citons les premières, pour obéir à un système qui fut le nôtre dans le premier volume.

Après la capitale, nous citons les monuments d'Asie Mineure, pour lesquels nous sommes encore mal renseignés, puis les sculptures conservées en Grèce et dans les anciennes provinces byzantines des Balkans, enfin les œuvres exportées en Russie et en Italie. C'est dans des notices consacrées aux monuments et dans les légendes sous les reproductions de notre Album que nous signalons certains traits qui apparentent les unes aux autres des pièces sculptées que nous n'avons pas pu rapprocher dans nos descriptions ni sur les planches de l'Album.

ISTANBUL

1. Istanbul. Musée Archéologique n° 3914 (pl. I). Vierge.

Dalle de marbre blanc 99 × 200 cm. avec image de la Vierge en orante. La tête, le haut du corps et une partie des jambes manquent. La pièce fut trouvée, en 1921, au cours des fouilles de l'église Saint-Georges des Manganes, auprès d'une grande fontaine. L'église en question fut fondée par Constantin IX Monomaque (1042-1055), et il y a

toutes les raisons de croire que le relief de la Vierge remonte à l'époque de cette fondation ou aux décennies qui l'ont suivie. La main droite de la Vierge est perforée, et, à en juger par d'autres images sculptées de la Vierge orante (v. *infra*), l'autre main a dû l'avoir été également. Ces trous étaient destinés à faire passer l'eau d'une fontaine, le contact avec l'image de la Vierge la sanctifiant en quelque sorte. Certains érudits (Sotiriou, Lange) sont allés jusqu'à considérer ces reliefs comme des figurations iconographiques de la Vierge ζωοδόχος πηγή, « source vivifiante », mais aucune représentation peinte de la Théotokos figurée en « source vivifiante » n'autorise cette identification. On ne pourrait l'avancer qu'à titre d'hypothèse. Mais en revanche, on ne saurait douter de l'usage qu'on faisait de reliefs de la Vierge orante, pour les fontaines, et à en juger d'après le nombre relativement relevé de ces reliefs, dont nous en verrons plusieurs, cet usage était assez courant, et attesté notamment pour Constantinople et Salonique et une période qui va du XIe au XIIIe siècle. Il aurait pu débuter entre le Xe et le XIe siècle, aux Blachernes, à Constantinople, compte tenu d'un passage du *Livre des cérémonies* de Constantin VII Porphyrogénète, qui, au chapitre 12 du livre II, mentionne en passant une « vierge en marbre » qui servait de fontaine. La « vierge » de ce traité du milieu du Xe siècle ne saurait être la Théotokos (le langage de l'époque ne permettait pas de la désigner simplement par ce mot). Mais un siècle plus tard, les reliefs byzantins certifient bien que la substitution d'un personnage mythologique (nymphe?) par la Vierge Marie a dû se faire, et on est heureux de pouvoir établir ainsi l'époque de cette substitution (cf. sur les sceaux du VIIe siècle la Vierge remplaçant la Niké : Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris, 1957, p. 34-35, fig. 53, 54).

Relevons aussi ce fait curieux : tandis que les reliefs byzantins à sujets religieux sont rares, les Vierges orantes, aux mains perforées nous sont connues en plusieurs exemplaires. On en connaît une dizaine. Il est évident que, partout dans ces cas, on a eu recours à l'image sculptée, et non pas à l'image peinte, à cause du contact avec l'eau. L'iconographie de ces images emprunte bien la formule dont elle se sert à des modèles peints, mais elle l'adapte à la sculpture là où la fonction de l'image l'exige. L'observation a son intérêt, pour définir le rôle de la sculpture dans l'imagerie religieuse byzantine. Dans le cas des Vierges orantes, c'est la fonction de certaines images qui a amené l'appel à la sculpture.

Le relief des Manganes est un chef-d'œuvre qu'on est heureux de pouvoir compter parmi les sculptures réalisées à Constantinople vers le milieu du XIe siècle. La figure allongée, la faible saillie du relief, l'élégance sobre et presque sévère des draperies, le dessin conventionnel du tabouret sur lequel la Vierge se tient, sont autant de traits qui définissent l'art de cette sculpture. Elle est enfermée dans un cadre saillant très simple et se détache sur un fond nu. On observera encore le peu de profondeur des plis, les longs plis droits, la symétrie de la figure frontale, le parallélisme des deux jambes, les plis secondaires, en chevrons, qui tapissent les surfaces saillantes des draperies. On est manifestement devant une œuvre assez archaïque, mais qui, comme un certain nombre d'ivoires du Xe et XIe siècles, cherche à retrouver les formes et l'harmonie des modèles classiques. C'est en observant des sculptures figuratives religieuses de ce genre qu'on constate l'effort de la « renaissance » classique sous les Macédoniens, appliqué à ce domaine de l'art (effort qui n'apparaît point ou guère lorsqu'on considère les sculptures décoratives et profanes).

Dans la série des Orantes de style « classique », je n'attribue fermement au XIe siècle que ce marbre des Manganes. La date de toutes les autres, selon moi, reste incertaine.

BIBLIOGRAPHIE. — R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople*. Paris, 1939, p. 155 ; R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, 1964, p. 43-44 et fig., avec bibliographie. Souvent reproduite.

2. Istanbul. Musée Archéologique n° 4212 (pl. II). Vierge.

Dalle de marbre blanc 46×63 cm, bilatérale, avec un relief de la Vierge Orante (incomplète) de chaque côté. Technique qui s'apparente aux reliefs du XIe siècle à sujets décoratifs et profanes (nos 9, 10, etc.) : la figure est taillée en réserve, sur fond nu ; plis incisés de profondeur inégale, généralement parallèles, qu'ils soient rectilignes ou incurvés ; surface entre les plis sensiblement plate, sauf pour les paumes des mains, plus plastiques. Les deux reliefs, de même style, ont dû être exécutés en même temps, probablement par le même praticien.

Cette dalle a été trouvée au même endroit que le très beau relief classique ci-dessus (n° 3914), qui figure le même sujet. S'agit-il d'une œuvre plus ancienne, que le n° 3914 a pu remplacer? ou qui, exécutée avant, aurait continué à servir, dans une fonction analogue que celle que remplissait la belle sculpture du n° 3914?

BIBLIOGRAPHIE. — DEMANGEL et MAMBOURG, *l. c.*, p. 160. LANGE, *l. c.*, p. 46 avec fig. et bibliographie plus complète.

3. Istanbul. Musée Archéologique n° 4730 (pl. I). Vierge.

Dalle de marbre 74×87 cm, avec une image sculptée de la Vierge Hodigitria qui n'est conservée que jusqu'à la ceinture. Pièce trouvée en 1939 à Istanbul. Style assez archaïque des draperies (longs plis parallèles, rectilignes ou légèrement incurvés), mais têtes et mains rendues plastiquement. Autre particularité archaïque : les deux jambes de l'Enfant, l'une vue de profil, l'autre de face, sont ramenées ou presque à la surface du corps de la mère.

Dans l'ensemble, le relief est comparable à des ivoires qui représentent la même Hodigitria, dans un style souvent voisin. Mais dans la série des reliefs en marbre, cette pièce occupe une place intermédiaire entre les œuvres nettement archaïques, comme le n° 4212 du Musée d'Istanbul ou le n° 49 du Musée Byzantin d'Athènes, et les œuvres de style classique tel le n° 3914 du Musée d'Istanbul. Je l'attribue à la fin du XIe siècle, avec quelques autres pièces de style analogue.

A remarquer la rareté des images de l'Hodigitria en sculpture sur pierre. En dehors du présent relief, il y aurait à citer à Athènes Musée Byzantin n° 147 (le relief de Trani, rudimentaire, est un produit de l'Italie Méridionale, Lange, p. 64, avec fig.). Les sculpteurs byzantins s'en tenaient surtout au thème de la Vierge orante qui se laissait utiliser pour les fontaines (p. 36).

BIBLIOGRAPHIE. — D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz*, p. 74, fig. 151, LANGE, *l. c.*, p. 55 avec fig.

4. Istanbul. Musée Archéologique, n° 5799 (autrefois dépôt lapidaire dans le narthex de Sainte-Sophie). Ascension d'Alexandre (pl. III) : 61×74 cm.

Dalle brisée en plusieurs endroits et incomplète, avec la partie centrale d'une Ascension d'Alexandre. Relief peu saillant mais qui arrondit les bords des objets représentés, tandis que le reste est étendu sur une surface unique. Ce procédé se place entre celui des reliefs aux bords tranchants (Istanbul, Musée Archéologique, les deux Cynocéphales ; Prespa ; Sofia, Musée, chancels prov. de Stara Zagora), et le procédé des reliefs qui s'efforce d'imiter la plasticité des corps et des objets représentés dans toutes leurs parties, et non plus seulement le long des bords. Selon une chronologie idéale, l'étape à laquelle appartient le style de l'Ascension d'Alexandre se placerait au XIIe siècle,

peut-être au milieu de ce siècle. Mais, comme toujours en pareil cas, ce n'est qu'une chronologie idéale.

L'iconographie de l'Ascension d'Alexandre, sur ce relief, n'a rien d'original. Cela en est la version « horizontale », celle qui est étendue en longueur plus qu'en hauteur. Le loros, les manches de la dalmatique et le stemma d'Alexandre portent les traces des incrustations qui y remplaçaient des perles et des pierres de couleur. Ce procédé a été pratiqué à Byzance, pendant tout le Moyen Âge, mais surtout du temps des Macédoniens et des Comnènes.

On est en droit d'hésiter entre le XIe et le XIIe siècle, pour ce relief, comme pour celui, encastré dans le mur Nord extérieur de San-Marco, qui figure le même sujet (no 72). Ce dernier est trop connu pour qu'on ait besoin de l'analyser en détail. Les deux sont d'un art sommaire et archaïque ce qui ferait penser au XIe siècle. Mais les deux reliefs obtiennent une certaine plasticité des formes et les arrondissent notamment le long des contours, et c'est la raison pour laquelle, en définitive, nous penchons vers l'extrême fin du XIe ou le début du XIIe siècle, pour les deux Ascensions d'Alexandre (v. aussi les chapiteaux no 8).

Je n'ai pas à donner ici une liste des figurations byzantines de ce sujet. Cela a été fait par A. Orlandos (*Epeteris Phil. Shol.* Univ. d'Athènes, 1954-55, pp. 291-289), et complété par A. Grabar (« *Kharisterion* », ou *Mélanges A. Orlandos*, Athènes, 1965, t. I, pp. 240-249). V. aussi G. Dimitrokellis, dans *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967, p. 247, et par le même, une brochure intitulée l'*Ascensione di Alessandro Magno nell'Italia del Medio Evo*. Venise, 1967.

Il suffira d'ajouter deux reliefs rudimentaires (et de date incertaine, mais plus avancée) du même sujet conservés au Musée lapidaire de Thèbes. L'un d'eux, si enfantin qu'il soit, suit le schéma iconographique habituel. L'autre, au même Musée, montre un personnage chevauchant un oiseau géant. Cette deuxième version ne m'est pas connue, par ailleurs, que sur un vase en argent doré du XIIe siècle, au Musée de l'Ermitage (A. Grabar, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1966, p. 294 et pl. 66). Le fragment de Thèbes ne montre que le haut de la scène, jusqu'à la hauteur des racines des ailes de l'oiseau. Ce relief, qui est de forte saillie et à tendance plastique, ne serait pas antérieur au XIIe siècle.

5. Istanbul. Musée Archéologique no 336 (autrefois dépôt lapidaire dans le narthex de Sainte-Sophie) (pl. IV). Chancel avec éléphant. 90×127 cm.

Une dalle de marbre blanc brisée en plusieurs endroits qui a dû servir de chancel. Elle est décorée de bandes étroites garnies d'un boudin de faible saillie. Ces bandes forment diverses figures géométriques, avec au centre deux carrés entrecroisés, autour d'un médaillon circulaire. Un éléphant passant appuyé sur une palmettes à longue tige est inscrit dans ce médaillon. L'éléphant est d'un relief plus accusé. Sur la périphérie de la dalle, quatre rosaces formées chacune de deux étoiles superposées.

Deux traits de cette pièce appellent des commentaires : les dessins géométriques sculptés qui la recouvrent, et l'éléphant du médaillon central. — Rien de plus banal que ce genre d'ornements géométriques. Mais presque toujours les bandes sont plus larges et d'une saillie plus accusée. Ici, ce sont des rubans élégants, mais sans vigueur, et par leur faible saillie elles s'opposent à la plasticité de l'éléphant. Je serais enclin de reconnaître dans cette particularité une intention du décorateur qui serait plus à sa place à la fin du XIe siècle, qu'à son début. Mais cette considération n'est mentionnée qu'à titre indicatif, car il pourrait s'agir d'une différence de métier propre à tel atelier, mais pas à tel autre. — Éléphant. Nous citons d'autres dalles à décor géométrique du XIe siècle, qui portent, au milieu, un motif zoomorphe (v. nos nos 62, 69, 76), surtout des aigles aux ailes éployées. Le thème zoomorphe caractérise tout un genre de chancels, mais l'éléphant ne revient pas ailleurs.

6. Istanbul. Église Sainte-Irène (pl. XVI). Chancel avec ornements.

Une dalle de marbre blanc sculptée de deux côtés qui, en 1954, se trouvait dans l'atrium de Sainte-Irène. A l'avers, c'est une composition géométrique formée de bandes assez larges, mais peu saillantes, avec un losange central et quatre (dont trois disparues) boucles aux coins. Au milieu, une croix tressée flanquée de deux oiseaux (un seul est conservé) ; un oiseau (aigle) dans la seule boucle de coin conservée ; feuilles et fleurons entre les boucles. Au revers, champ divisé en quatre compartiments identiques, dont deux seulement sont intacts. Dans chacun d'eux, une rosace, avec étoile ou « soleil ». Travail médiocre, surtout le dessin des oiseaux et de l'aigle qui sont à peu près dépourvus de relief. Exemple intéressant d'un travail artisanal d'origine constantinopolitaine, pour le XIe siècle.

Sur l'une des façades de la Petite Métropole d'Athènes, une dalle carrée présente un relief qui est le frère de celui que nous venons de décrire (voir p. 98, pl. LXVIII). Cette fois, c'est nettement une croix à branches égales (avec marches d'escalier à la base) qui sépare les quatre compartiments. Chacun de ceux-ci est occupé par une rosace, qui, comme sur le relief d'Istanbul, est soit une étoile, soit un « soleil ». En revanche, malgré la ressemblance iconographique, le relief no 293 du Musée Byzantin d'Athènes (notre no 90 a) est d'un style différent (v. les aigles dans les médaillons, la plasticité des corps et des ailes, leurs mouvements, etc.).

7. Istanbul. Musée archéologique no 688 (755), phot. nos 731 et 732. Dalle à double face en calcaire bleu dur. Hauteur 1,04, largeur 0,50, épaisseur 0,07 cm. Provient des environs de Eskichéhir. Cynocéphales (pl. III).

Sur chacune des deux faces de la dalle, l'image d'un cynocéphale debout, en relief plat taillé en réserve et entouré d'un cadre légèrement saillant irrégulier. Travail grossier et peu soigné.

Les deux cynocéphales sont vus de face, sauf la tête qui est tournée à droite, dans les deux cas. Ils ont le corps nu que le sculpteur n'a su représenter que très sommairement, mais sans oublier le sexe. Le cynocéphale de la photographie no 731 porte un petit bouclier ovale, dans sa main gauche. À droite de sa tête, on lit (κυνη)κεφαλος, en lettres irrégulières. Le cynocéphale de la photographie no 732 a ramené devant lui ses deux bras ; il est muselé et conduit à droite par une bride (le fragment conservé ne permet pas de savoir qui tient cette bride).

Je compare ces deux reliefs aux reliefs des chancels de Sofia (no 70) qui, non seulement sont d'un art aussi rudimentaire, mais qui techniquement se présentent d'une façon analogue. Ce rapprochement m'invite à dater la dalle des cynocéphales du XIe siècle. Mais comme toujours, lorsqu'il s'agit d'œuvres rustiques, la chronologie de ces œuvres ne saurait être établie avec sûreté.

BIBLIOGRAPHIE. — J. STRZYGOWSKI, dans *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen* XIX, 1898, p. 58-59 avec fig. O. WULFF, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen* III, 2, p. 4. Berlin, 1911. O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology* p. 160-161. MENDEL, *Catalogue*, p. 487-488 avec fig.

8. Istanbul, Kahrié Djami. Quatre chapiteaux remployés (pl. CVIII).

Dans la chapelle Sud de cette ancienne église du XIVe siècle, quatre colonnes sont coiffées de chapiteaux à figures angéliques. Leur style les distingue des sculptures de l'époque des Paléologues. Tandis que je les classais parmi les œuvres de cette période

qui imitent des pièces plus anciennes (cf. notre n° 145). Hans Belting vient de les attribuer au XIe siècle, et je crois cette hypothèse très plausible. Il s'agirait d'un remploi des quatre colonnes sous la coupole de l'église de Kahrié Djami qui avait précédé l'église actuelle. Cette première église remontait aux années 70-80 du XIe siècle. Les quatre chapiteaux dateraient de cette époque, et nous fourniraient ainsi autant d'exemples de reliefs architecturaux, avec figures, et un utile point de repère chronologique.

Ces chapiteaux trapézoïdes sont décorés de la même façon. Sur les deux côtés qui, dans l'édifice du XIe siècle, correspondaient aux grands arcs sous la coupole, on y a représenté, enfermé dans un médaillon, le buste d'une figure angélique, tandis que les deux autres côtés étaient réservés à des motifs floraux — des couronnes enfermant une croix ou des couronnes complétées par des acanthes. Iconographiquement, ces chapiteaux ressemblent le plus aux chapiteaux du XIVe siècle ornés de bustes de saints (v. nos nos 135, 140). Mais on connaît deux chapiteaux du Xe siècle, dans l'église de la Vierge, à Saint-Luc en Phocide, qui montrent, au-dessus des feuillages, de petites images angéliques, et un chapiteau du VIe siècle au Musée d'Istanbul, avec des chérubins représentés à une échelle plus grande. Autrement dit, iconographiquement, sans être entièrement isolés, ces chapiteaux sont d'un type exceptionnel, sauf à l'époque Paléologue, mais cela ne saurait nous empêcher de les dater du XIe siècle. Comme l'a rappelé Belting, représenter des anges (archanges) sous la coupole, était conforme à une tradition byzantine (sauf que d'ordinaire ces anges y étaient représentés en peinture).

L'art de ces reliefs est assez archaïque. Ainsi les anges sont sculptés en réserve sur un fond concave, les formes sont ramenées à des surfaces incurvées simples, les plis des draperies sont plus incisés que sculptés. C'est avec soin, en revanche, que les sculpteurs reproduisent les ornements du loros et y creusent de petits trous destinés à recevoir des incrustations (aujourd'hui disparues). Les ailes qui suivent le contour des médaillons contribuent à immobiliser ces figures, très figées. Stylistiquement, les deux reliefs de l'Ascension d'Alexandre (notre n° 4) et l'Hodigitria du Musée d'Istanbul (n° 3), sont les pièces les plus apparentées à ces chapiteaux. Il s'agit donc d'un groupe de sculptures de la fin du XIe-début du XIIe siècle.

Bibliographie. — Hans Belting, *Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert*, dans *Pantheon* XXX, 4, 1972, p. 263 et suiv. Sur l'église de Kahrié Djami du XIe siècle : D. Oates, dans *D.O.P.*, 14, 1960, p. 223 et suiv. Sur les autres chapiteaux byzantins avec images d'anges : A. Grabar, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Janvier 1971, p. 15 et suiv., plus particulièrement p. 16.

9. Istanbul. Musée Archéologique, sans n°. Dalle ornementée.

Dalle en marbre, entière, sauf l'angle inférieur à droite. Composition géométrique avec, comme motif principal, un losange entouré de quatre petits nœuds et enfermant un cinquième nœud, plus grand, au milieu. Les figures géométriques sont obtenues à l'aide de bandes de peu de saillie, avec deux raies incisées sur toute la longueur de ces bandes. Palmette formée de demi-feuilles, dans le médaillon central, palmettes et demi-feuilles dans les espaces entre les cinq médaillons. Dans les petits médaillons, deux « soleils » et deux roseaux-fleurs. Excellent travail, de grande précision. Théoriquement, d'après le degré de plasticité, l'œuvre serait à placer entre la dalle de l'« éléphant » et les dalles courantes du XIe siècle, aux bandes modelées avec plus ou moins de rigueur (p. ex. nos nos 25, 26, etc.).

10. Istanbul. Musée Archéologique n° 7513. Dalle ornementée.

Fragment d'une dalle sculptée qui comprend une partie principale, plane, et une partie plus étroite qui se déploie sur une surface inclinée par rapport à la première. Ornements en très léger relief formés par des bandes étroites (ici un ruban marqué d'un trait dans le sens de la longueur de la bande) : losange allongé complété par quatre (dont deux ont disparu) groupes de quatre petites boucles ; quatre feuilles avec croix, dans le médaillon central et dans l'un des petits médaillons de chaque groupe secondaire ; palmier flanqué de deux feuilles de lierre, pour remplir les coins. Sur la bande latérale inclinée, chaîne de petits disques avec rosaces de types différents et rinceaux à feuilles de lierre. Les dalles à motifs en losange sont typiques pour le XIe siècle (v. un exemple à San Marco de Venise), mais je ne crois pas qu'on puisse les dater toutes de cette époque. Plus exclusif, croyons-nous, est le motif du cyprès et d'un certain arbre dont le ramage est défini par une superposition de lignes ondulées (cf. n° 17).

ASIE MINEURE

L'exploration de l'Asie Mineure, en ce qui concerne la sculpture byzantine du Moyen Âge, n'a pas été faite jusqu'ici. Mais on n'en connaît pas moins un certain nombre de pièces, du Xe et XIe siècle, qui sont des documents précieux pour l'historien de l'art plastique byzantin. Ci-dessous, nous proposons un choix de ces sculptures qui, presque toutes, proviennent des provinces occidentales de l'Asie Mineure, où la proximité de carrières de marbre blanc a dû favoriser la sculpture. On y trouvera un ensemble de pièces qui avaient appartenu à la décoration d'une même église (Serçikler, anc. Sébaste de Phrygie) et des reliefs dont la provenance reste inconnue et qui sont réunis actuellement dans divers musées lapidaires, notamment ceux d'Istanbul, de Bursa (Brousse), d'Afion Karahisar, d'Uzak, de Smyrne et de quelques autres. Deux de ces sculptures sont datées par une inscription (934-935 et 967). La chronologie des autres est incertaine, mais le style et la technique des reliefs nous permettent de les attribuer au XIe siècle.

Nous présenterons d'abord les sculptures *in situ*, dans les ruines de Serçikler, puis les fragments conservés dans les musées en commençant par les pièces datées, et dans l'ordre alphabétique des localités où ces musées se trouvent. Il ne s'agit évidemment que d'un premier répertoire tout provisoire qui sera suivi — espérons-le — dans un avenir pas trop éloigné, par des catalogues plus complets. Nous en attendons un notamment de M. Nezih Firatli. Voir son étude sur Serçikler (notre notice n° 11) et son article en langue turque (paru lorsque ce texte était déjà rédigé) qui fait connaître un certain nombre de reliefs inédits : N. Firatli, *Uşak-Selçikler Kazisi ve çevre arastimalari 1966-1970*, dans *Türk Arkeologi Dergisi*, Sayi XIX-II, 1970, p. 109-122, avec nombreuses figures.

A. Sculptures *in situ*

11. Église de Serçikler (anc. Sébaste de Phrygie) (pl. IV à IX).

Les reliefs ci-dessous ont été déterrés au cours de fouilles pratiquées par M. Nezih Firatli, en 1966 (à l'exception de quelques fragments trouvés accidentellement sur l'emplacement de l'église en ruine, en 1963).

Iconostase. a. Épistyle. Sur le côté tourné vers la nef, rangée de médaillons qui renferment des bustes des trois personnages habituels de la Déisis, des quatre archanges,

des apôtres et de quelques saints (dix-huit médaillons sur 21(?) sont conservés). Les personnages, vus à mi-corps (jusqu'aux genoux pour la Vierge et Jean-Baptiste), sont plats, incrustés de verres coloriés. Les médaillons sont séparés par des motifs en saillie qui imitent des cabochons, leurs cadres garnis d'une tresse étroite sont liés les uns aux autres par un nœud. Les nimbes des personnages de la Déisis sont emperlés. Au-dessus de ces médaillons, court l'inscription de la dédicace (incomplète) : ['Ο ποι]μενάρχης Εὐσθάθιος ἐμφρόνως ἔνθεν παλαιὰν ἐξάρας δυ..... ν κόσμον τίθησι καινὸν ἐν τοῖς κοσμίταις καταγλαΐζων ἐκ χρυσοῦ κὲ μαρμάρον ἄλλης τε Λαμπρᾶς καὶ διαυγοῦς τῆς ὕλης ναοῦ πρὸς εὐ[...... ....]. « L'évêque Eustathios, ayant fait disparaître l'ancienne (laideur) l'a sagement remplacée par une nouvelle ornementation des corniches qu'il a fait décorer d'or, de marbre et d'une autre matière splendide et scintillante pour la ... de l'église » (Traduction N. Firatli et C. Mango).

Le côté de l'épistyle tourné vers le sol est décoré de reliefs peu saillants qui forment des losanges à l'intérieur et à l'extérieur desquels on voit des cercles remplis d'ornements divers et qui changent d'un bloc de pierre à l'autre. A relever surtout le motif de la croix à branches égales de formes différentes.

b. Des plaques des chancels, on ne conserve que les fragments insuffisants, pour permettre de reconstituer la composition ornementale qui les décorait. On y distingue cependant un large cadre qui suit le bord des plaques. Dans un cas, ce cadre est garni d'une suite de médaillons ; chacun d'eux renferme une gracieuse image d'oiseau aux ailes éployées (un aigle ?) incisé dans le marbre. Ces creux ont dû être remplis de verre colorié ou de mastic. Sur l'autre plaque, le cadre était garni de petites figures géométriques d'un relief très peu prononcé : cercles, rosaces, losanges combinés avec des cercles ; ici également il y a eu des inscriptions.

Ces chancels étaient retenus par de petits piliers que des ornements décorent de deux côtés. Sur ses quatre compositions décoratives, trois présentent des successions de médaillons occupés par des Semourvs ou chien-griffons, par des oiseaux aquatiques, par des griffons (et un agneau) ; le quatrième côté est orné de petits motifs cruciformes, légèrement saillants, insérés dans un filet de losanges emperlés.

Deux archivoltes funéraires (fragments). La plaque fixée au-dessus de ces archivoltes est décorée de cadres en relief plat. On y trouve des tresses et des frises de motifs étoilés incrustés dans des rectangles. Le relief de ces frises est obtenu à l'aide d'incisions de la pierre (en négatif, cf. l'allemand *Kerbschnitt*). Dans les écoinçons des archivoltes, des médaillons avec des bustes des saints incrustés de verres de couleurs.

Un chapiteau, qui provient probablement de la même église de forme scaphoïde, avec une tresse sur l'astragale, des palmettes à longues tiges aux angles et des rosettes-« boutons » sur deux côtés. Le tout en très faible relief.

Bibliographie. — Nezih Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie*, dans *Cahiers Archéologiques* XIX, 1969, p. 151-166. Le même, dans *Türk Arkeoloji Dergisi* XIX-II, 1970 (en 1972), p. 109 et suiv., en dehors des fragments cités dans notre texte, les fig. 15, 20 a, 20 b, 27, 28, 30, 40 a, 40 b.

B. Pièces détachées

12. Bursa (Brousse). Musée archéologique. Chapiteau (pl. IX et X).

Un grand chapiteau creusé en son milieu (pour servir de bassin ?). En forme cubique, avec tailloir décoré d'une rangée de perles percées et astragale en boudin marqué de quelques traits verticaux. Le corps du chapiteau est en deux zones. Celle du haut, qui surplombe l'autre, est décorée d'ornements plats qui, sur chaque côté, présentent la même composition. Au milieu, une croix aux branches empâtées à l'extrémité ; deux rosaces enfermées dans un cadre à quatre nœuds, de part et d'autre de la croix ; feuillages sur le fond. Aux angles, un motif vertical, genre tige à feuilles incurvées superposées. Sur la zone inférieure, une rangée de palmettes enfermées dans un cadre cordiforme.

Les reliefs de ce chapiteau, très plats, ont souvent recours au trépan et sont parsemés de petites taches d'ombre formées par cet instrument. C'est une technique fréquente au XIe siècle, époque à laquelle nous attribuons le chapiteau. En moins accusée, on la retrouve dans les chapiteaux nos 5 et 304 de Bursa (v. ci-dessous).

13. Bursa (Brousse). Musée archéologique. Chapiteau no 304 (pl. IX).

Chapiteau cubique avec astragale en boudin orné d'une tresse ; tailloir nu. Le corps du chapiteau est décoré de reliefs plats qui en tapissent toute la surface. Au milieu de chaque côté, un médaillon qui renferme soit une rosace, soit des bandes entrenouées. Celles-ci forment une espèce de croix tressée. Entre les médaillons s'étendent de longues tiges qui portent de courtes feuilles pointues qui s'entrecroisent aux angles du chapiteau. Ces motifs végétaux et la façon de les appliquer aux chapiteaux font penser à certains chapiteaux des tribunes de Sainte-Sophie (p. ex. Heinz Kahler, *Die Hagia Sophia*, Berlin, 1967, pl. 57, 59). Mais, à en juger d'après les rosaces des médaillons, il s'agirait d'une œuvre du XIe siècle qui s'inspirerait de modèles d'époque justinienne (cf. *infra* le chapiteau Bursa, no 5).

14. Bursa (Brousse). Musée archéologique. Chapiteau no 5 (pl. X).

Beau chapiteau d'une forme dérivée du chapiteau composite classique. Il en retient la forme générale, les volutes aux angles et quatre feuilles d'acanthe, sous ces volutes. Entre ces éléments remontant à des formules classiques, des reliefs plats juxtaposés mais sans lien les uns avec les autres. Le milieu de chaque côté est occupé par un médaillon contenant soit un monogramme (non déchiffré), soit par des rosaces formées par quatre palmettes. Au-dessus de chaque médaillon, deux palmettes rigides identiques ; une autre palmette du même genre, mais plus grande, sous la partie saillante des quatre acanthes des coins.

Par leur style et la facture, ces reliefs s'apparentent aux sculptures ornementales de Fener Isa, qui sont du début du Xe siècle. Mais les motifs, notamment les palmettes, présentent des formes plus simples, et surtout la transformation du chapiteau classique est si avancée, que cette pièce nous semble dater du XIe siècle. Pour mieux le situer dans l'histoire du chapiteau byzantin, il convient de le comparer aussi aux chapiteaux du rez-de-chaussée de Sainte-Sophie, qui le rappellent par la forme générale, les volutes et les médaillons (avec monogramme ou ornement) saillant sur chacun de leurs côtés. Mais, contrairement au présent chapiteau, toute la surface y est occupée par des acanthes classiques aplatis, et interprétés en dentelle. Le chapiteau de Bursa ne présente plus cette unité de thème, et s'il aboutit aussi à un effet décoratif harmonieux, c'est en juxtaposant adroitement différents motifs autonomes.

15. Bursa (Brousse). Musée archéologique. Chapiteau (pl. X).

Chapiteau cubique, avec tailloir nu et astragale décoré d'une tresse. Sur chaque côté, la même composition. Au milieu, une croix aux extrémités empâtées, formées par deux volutes symétriques ; des deux côtés de la croix, deux grandes feuilles polylobées

à lobes pointus. Ces feuilles rejoignent la base de la croix par des tiges desquelles partent aussi les troncs de deux cyprès qui, après avoir passé sous les branches latérales de la croix, se terminent par des espèces de feuilles lanciformes qui correspondent au feuillage entier des cyprès, et s'inclinent symétriquement en s'écartant de la croix. Le motif central de ce décor est très particulier et médiéval. Les grandes feuilles dressées sont d'un style qui revient sur le chapiteau Bursa n° 304. Comme cet autre chapiteau, nous attribuons celui-ci au XI[e] siècle.

16-18. Afion Karahisar, Musée lapidaire. Sculptures décoratives. Plusieurs fragments (pl. VII à X).

16. Fragment d'un épistyle d'iconostase 1,39 m de longueur, 0,28 m de hauteur.

Décor sculpté, ou plutôt incisé, sans saillies, mais des creux en cuvettes *(Kerbschnitt)*. Succession de motifs juxtaposés : croix à bandes égales, étoile dans un médaillon et quatre motifs identiques autour de la croix, et encore la même croix combinée avec un motif étoilé, un losange, une étoile posée sur deux patènes godronnées, un tapis de tresses serrées. Inscription-dédicace : ἔτος ϛυμϛ (934-935), βασιλεύοντος Ῥωμανοῦ. Κ(υρί)ω Στεφά(νω) κ(αὶ) κ(υρί)ω...

Bibliographie. — *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* (= MAMA), IV, 1933, p. 12 pl. 17, n[os] 38,1-38,2.

17. Fragment d'un épistyle d'iconostase, 1,27 m de longueur, 0,20 m de hauteur.

Sur le côté principal, tourné vers la nef, succession de médaillons qui font saillie par rapport aux ornements qui les entourent : bandes qui servent de cadres aux médaillons et autres bandes qui remplissent les écoinçons. Sur les médaillons, bustes des apôtres et de saints : Philippe, Macaire, Luc, Pantéléimon. Les bustes sont incrustés, comme à Sirçikler. Côté qui regardait le sol : un cadre à tresse serrées, losanges entourés de quatre médaillons avec étoiles et cuvettes godronnées au milieu ; à l'intérieur du losange, deux pommes de pin sur tige. Le tout enfermé dans des cadres formés de bandes à deux et trois rainures.

Bibliographie. — MAMA IV, 1933, p. 13, pl. 17, n° 40.

18. Fragment d'un épistyle d'iconostase (pl. XI, a, b).

Sur le côté principal tourné vers la nef, juxtaposition de gros motifs et notamment de rosettes enfermés dans des cadres en bandes nouées, et des arcs à colonnettes sur bases en marches d'escalier, sous lesquelles s'inscrivent des palmettes à longues tiges, raides et plates, le tout sculpté en réserve et très peu nuancé plastiquement. Au milieu de ces ornements, à l'intérieur de médaillons, les trois figures de la Déisis, qui ne sont que gravées (on n'en voit qu'une partie ; v. le chérubin entre les médaillons). A l'extrême droite de ce côté de l'épistyle, un cyprès. Sur le côté qui regardait le sol, diverses compositions formées par des bandes géométriques, des losanges, des rectangles et des cercles, entre lesquels s'inscrivent de grosses feuilles en demi-palmettes ou en petites palmettes.

Bibliographie. — MAMA IV, n° 48, pl. 18 et VI, n° 359, pl. 62.

19. Bakay. Trois fragments d'un épistyle (pl. XI, c).

Chaîne de médaillons entrenoués, décorés de petites croix, et, aux extrémités de l'épistyle, petits arcs sous lesquels se dressent des palmettes rigides et schématisées ; deux bandes tressées verticales.

Bibliographie. — MAMA VI, pl. 30, n° 283.

20. Qoraz (Korasch sur la carte de Kiepert), au nord du Taurus (pl. XVI, d). Chancel.

Chancel sculpté. Phot. communiquée, en 1936, par M. Nikita Eliseeff. Plaque de chancel carrée décorée de reliefs plats. Bandes à trois rainures qui forment un losange et cinq médaillons. Ceux-ci encadrent une croix (en creux) et quatre rosaces. Tresse sur le cadre. C'est le style de ces ornements et la technique qui me font dater cette pièce du XI[e] siècle.

C'est le seul exemple de ce genre de relief que nous relevons à l'extrême Est de l'Asie Mineure qui allait être abandonnée par l'Empire byzantin après la défaite de Menzikert, en 1071.

21. Istanbul, Musée Archéologique n° 685 (2248). Dalle en marbre blanc, 84,5×98 cm, épaisseur, 8 cm. Une partie, à gauche en bas manque. Provient de Konya (Iconium).

Sculpture plate en réserve avec cadre saillant et fond nu. Appuyés sur des ceps de vigne, deux lièvres antithétiques boivent à une fontaine qui présente à sa base une grosse tête humaine vue de face. Corps des animaux entièrement plats ; ils sont suspendus en l'air. Les feuilles et les grappes de raisin sont traitées plus plastiquement.

Bibliographie. — Mendel, *Catalogue* p. 483-484. S. Reinach, *Catalogue du Musée imp. d'antiquités* (1882) n° 589.

22 à 41. Smyrne, Musée. Divers fragments (pl. XII à XV).

Chapiteaux

22. Chapiteau trapézoïde ; sur chaque côté, à l'intérieur d'un cadre formé par une bande étroite avec nœuds, un médaillon garni soit d'un « bouton » coteLé, en saillie, soit d'une

étoile incisée *(Kerbschnitt)* ; abaque à chevron. Je propose de dater ce chapiteau du XIe siècle (v. la technique de l'étoile et du cadre).

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 131-132, fig. 3 (attribué au VIIe-VIIIe siècles).

23. Chapiteau trapézoïde décoré de cinq « boutons » très saillants garnis d'ornements gravés divers. Ces « boutons » sont rattachés les uns aux autres par des bandes étroites et plates, au niveau desquelles on trouve de petits médaillons encadrant des croix et des palmettes. Aux angles du chapiteau, des chevrons (pl. XII a).

A mon avis, ce genre de chapiteau procède des chapiteaux à bandes et nœuds qu'on verra ci-dessous, à Saint-Luc, à Salonique, etc. (nos 44, 47). Mais ce qui les distingue, et c'est un trait plus tardif, c'est la manière de tapisser le fond par des ornements. Ce chapiteau devrait être daté de la fin du XIe ou du XIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 132-133, fig. 4.

24. Linteau de porte (pl. XII b).

M. Orlandos datait cette pièce du VIe siècle, et je retiendrai cette date pour la partie architecturale, c'est-à-dire pour les moulures. Mais l'inscription Θεολόγε βοήθει Ἰσηδώρῳ οἰκονόμῳ..., et surtout l'ornement sculpté me semblent être postérieurs. La succession de petits médaillons renfermant des étoiles diverses est un motif fréquent au XIe siècle (v. pages 48, 49 etc.) et il est particulièrement instructif d'en citer un exemple très apparenté sur une porte qui reste encore *in situ* à S. Niccola de Bari, ce qui le date de 1070 environ.

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 133-134, fig. 5 (l'ornement sculpté attribué au VIe siècle, comme les moulures de la porte).

CHANCELS

25. 1. Une pièce soigneusement sculptée où l'on voit deux compositions ornementales distinctes. C'est d'une part une composition réalisée par des bandes en relief qui forment des rectangles, des losanges et des nœuds, qu'on complète par quelques palmettes, et c'est d'autre part, une frise d'étoiles comprises dans des carrés, qui ne sont plus sculptés, mais incisés dans la pierre *(Kerbschnitt)*. C'est cette deuxième technique qui est typique pour le XIe siècle (pl. XII c).

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, p. 139-140, fig. 13.

26. 2. Une dalle incomplète décorée d'une croix à branches égales. Celles-ci se rejoignent en formant des demi-cercles que des nœuds rattachent au cadre. Une autre composition est formée par quatre cercles que des bandes à nœuds rattachent les uns aux autres.

Cette composition se déploie sous la croix, à un niveau moins saillant. Tous ces ornements sont tracés à l'aide de bandes étroites marquées de deux rainures très profondes et aussi larges que les bords de la bande et la paroi entre les rainures. A comparer aux reliefs de Prespa, qui sont du début du XIe siècle (pl. XII d).

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 138-139, fig. 12.

27. 3. Fragment d'un chancel sur lequel on trouve l'imitation d'un petit pilier servant à retenir les dalles du parapet, et une dalle de ce genre. Le « pilier » est décoré d'une tresse formée de bandes serrées à trois rainures entre deux disques incomplets à surface nue. Tandis que la dalle montre la moitié d'un losange qui renfermait un cercle et deux autres cercles décorés de rosaces, qui occupent l'espace entre le losange et les bords de la dalle. A l'intérieur des losanges, une grande palmette à tige et à feuilles anguleuses. C'est le dessin de cette palmette qui me fait dater cette dalle du XIe siècle, tandis que A. Orlandos la plaçait « entre le VIe et le IXe-Xe siècle » ; la tresse sur l'imitation du petit pilier me semble être médiévale (cf. nos 12, 13).

Je maintiens la date proposée par Orlandos, soit le IXe-Xe siècle, pour un fragment du chancel orné de feuilles dressées et de *zodia*, dans un filet de losanges, à cause des moulures très élaborées qui forment le cadre de ce chancel. Les tresses à trois rainures pourraient être postérieures, ainsi que les sculptures plates des *zodia* (v. l'oiseau qui retourne la tête, cf. Saint-Luc, p. 59 et Nerezi, p. 105), mais non pas, me semble-t-il, le cadre aussi mouluré.

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 138, fig. 10.

En maintenant la date proposée par Orlandos, nous excluons ce relief de notre répertoire qui ne descend pas au-delà du XIe siècle. C'est le cas également du chancel avec deux griffons, d'une exécution très barbare, qui est sûrement antérieur au XIe siècle (Orlandos, *l. c.*, p. 137, fig. 9).

ÉPISTYLES D'ICONOSTASES

28. 1. Fragment avec inscription et reliefs plats. Arcade sous laquelle se placent : une croix sur socle (martelée), un arbre-palmette et deux compositions géométriques distinctes ; des fleurons entre les arcs. Les colonnes (doubles) sont hélicoïdales, leurs bases et leurs chapiteaux sont remplacés par des motifs incisés, en *Kerbschnitt*. Cette technique et la raideur de tous les motifs, très plats, me font dater ce fragment du XIe siècle, et le placer chronologiquement avant les autres reliefs d'Asie Mineure, y compris Sarçikler.

L'inscription est une prière à sainte Juliette (elle faisait suite à une invocation à saint Cyr), mais elle ne contient aucune indication chronologique (pl. XIII a).

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 146-148, fig. 21.

29. 2. C'est le fragment le plus apparenté au précédent, quant au choix des motifs et au style plat. Sur le côté principal, tourné vers la nef, alternance d'arcs et de motifs indépendants. Sous les arcs, une croix sur socle, une palmette en arbre et diverses compositions géométriques, en partie en *Kerbschnitt*. Motif indépendant : dans un cadre carré, intersection d'un losange et d'une bande sinueuse, avec un « soleil » au milieu. Sur le côté tourné vers le sol, grosse croix dans laquelle s'inscrivent un losange puis une patène godronnée. Cette croix était flanquée de deux cyprès, dont il ne reste qu'un seul. XIe siècle, comme le fragment précédent (pl. XIII b).

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 148-149, fig. 23.

30 à 38. Nous reproduisons les photographies de neuf fragments d'épistyles prises autrefois par M. Orlandos, et qui correspondent aux nos 24, 26-33 de ses brèves descriptions. Nous ne croyons pas utile de les décrire à nouveau et de caractériser l'art de chacune de ces pièces parce que, apparentées aux deux précédentes, et entre elles, elles ont chacune des particularités mineures, dont on ne saura évaluer l'intérêt historique que lorsque les études de la sculpture byzantine d'Asie Mineure seront plus avancées. Bornons-nous à dire pour l'instant que tous ces reliefs se servent *grosso modo* du même répertoire ornemental, mais les motifs y perdent de leur vigueur et se banalisent (v. les palmettes à tige des nos 5, 6, 7, les arcades des nos 3, 8, les rangées des médaillons des nos 3, 9). Ces particularités nous font penser à des dates plus avancées que celles des exemples ci-dessus, soit à la fin du XIe et au XIIe siècle (pl. XIII c et XIV).

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 148-152, fig. 22, 24, 25.

39, 40. Deux fragments d'épistyles, avec reliefs plus accusés et méandres.

Sur le premier fragment, le côté principal montre, juxtaposés, des « boutons » à fleurons très saillants au milieu de motifs géométriques formés par des rubans plats, une feuille d'acanthe tressée, isolée, un cerf vu de profil, la tête tournée vers l'acanthe ; et sur le côté qui regarde le sol, des motifs plats : un méandre et une rosace dans un cadre à nœuds.

Le second fragment présente, sur le côté principal, un « bouton » saillant entouré de motifs géométriques formés par des rubans plats, puis une grosse feuille d'acanthe sèche, et à un autre registre (est-ce le côté qui regardait le sol ?), un méandre.

La plasticité de la figure du cerf, des acanthes et des « boutons » me fait dater ces pièces du XIIe siècle. On notera l'apparition du méandre et du cerf. Ce dernier est un hapax (pl. XV a, b).

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 145, 146, fig. 19, 20.

41. Fragment d'épistyle qui correspond au milieu de l'iconostase (pl. XV c).

Toute la surface du côté principal est tapissée de bandes entrenouées qui forment des figures géométriques. Celles-ci s'interrompent au milieu pour laisser la place aux trois figures de la Deisis, gravées à l'intérieur d'un cadre rond et de deux cadres rectangulaires. Il y a eu quelques incrustations (aujourd'hui il n'en reste que les trous), sur les nimbes des trois personnages et le livre que tient Jésus. Orlandos rapprochait ces gravures de celles qu'on voit à Mistra. Mais les incrustations, la forme du dossier du trône en lyre et les ornements en bandes serrées me font pencher vers le Xe-XIe siècle, époque à laquelle appartiennent les pièces ci-dessus.

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Γ2, 1937, p. 144, fig. 17, 18.

42. Vali Bagal (pl. XVI a).

Fragments d'un épistyle avec éléments d'une inscription. Juxtaposition de médaillons remplis par des rosettes schématiques et sèches de formes différentes.

Bibliographie. — MAMA VIII, pl. II, n° 258.

43. Istanbul, Musée archéologique, n° 734 (1562), phot. n° 1748. Fragment d'un épistyle d'iconostase provenant de l'île de Kos (pl. XVI c, e). Marbre blanc. Mesures du fragment : hauteur 0,14 cm, largeur 0,84, épaisseur 0,25.

Les reliefs sont de deux côtés qui correspondent à la face du linteau, tournée vers la nef et à la face tournée vers le sol. La première présente une série de petits arcs sous lesquels se dressent des feuilles de lierre isolées ; ces arcades sont interrompues par des « boutons » en forte saillie décorés de rosaces ou d'un nœud de tresses. On y voit, enfin, une rosace peu saillante enfermée dans un cadre de bandes entrecroisées et nouées. Sur la seconde face, plus large, c'est une rangée de médaillons liés les uns aux autres et renfermant des rosaces diverses et un motif en deux triangles entrecroisés ; de petites rosaces entre les médaillons.

Le décor de ce linteau de Kos s'apparente surtout à ceux de l'Asie Mineure occidentale, voisine (p. 41 et suiv.).

Bibliographie. — Mendel, *Catalogue*, p. 531-533, avec dessin.

GRÈCE

A. Sculptures *in situ*

Comme toujours, nous citons d'abord les sculptures *in situ*, puis les pièces détachées des monuments auxquels elles avaient appartenu. Dans les deux séries nous citons les œuvres dans l'ordre alphabétique des localités où elles se trouvent.

A cette règle nous faisons une exception, en faveur de Saint-Luc en Phocide, suivi de sa dépendance à Aliveri sur l'île d'Eubée, parce que ce monument insigne est à la

fois le plus ancien et le plus important des monuments de la série A *(in situ)* de la présente catégorie Les sculptures de Saint-Luc ouvrent la voie aux autres reliefs du XI[e] siècle, en Grèce, qui sont cités à la suite.

Sans ignorer l'intéressante série de reliefs architecturaux provenant d'une grande église médiévale (reconstruite au XVII[e] siècle), à Makrinitsa, près de Volo, nous ne les comprenons pas dans le présent répertoire. N'ayant pas eu l'occasion de les étudier sur place, nous ne nous sommes pas fait une opinion suffisamment fondée ni sur le décor architectural auquel ces reliefs avaient appartenu, ni sur leur date (cf. pl. XXVIII e).

44. Saint-Luc en Phocide (pl. XVI à XXIX).

Chronologie.

Deux églises accolées l'une à l'autre : le « catholicon » dédié à saint Luc et une église dédiée à la Vierge et appelée couramment la Panaghia. Le catholicon est universellement connu grâce aux mosaïques qui en décorent les voûtes et certains murs intérieurs. On était persuadé que cet édifice était le plus ancien, l'église de la Panaghia ayant été accolée au catholicon comme une espèce de grande chapelle. Mais des travaux de restauration récents (1963-64), conduits par MM. Orlandos et Stikas, ont apporté la preuve de l'antériorité de la Panaghia[1]. La « Vie » de saint Luc permet de préciser[2] : la Panaghia, qui primitivement était placée sous le vocable de sainte Barbe, était d'abord l'unique église du couvent où résidait alors saint Luc. Elle fut élevée aux frais d'un stratège du thème de l'Hellade sur le territoire duquel se trouvait le monastère. La fondation de cette église remonterait aux années qui précèdent immédiatement 950[3]. Nous retiendrons cette date qui vieillit d'un demi-siècle environ la Panaghia et son décor sculpté qui nous occupera tout à l'heure, par rapport à la chronologie admise précédemment, lorsque cette église passait pour un monument postérieur au catholicon.

La date du catholicon reste incertaine. Mais l'étude récente de M. Chadzidakis, qui fait appel au témoignage de certains textes liturgiques (offices célébrés le jour anniversaire de saint Luc), permet de proposer 1011[4]. Le style des mosaïques confirme une datation de l'église vers le début du XI[e] siècle[5]. Quant à l'édifice même du catholicon,

(1) A. ORLANDOS, *Restauration des monuments. Monastère de Saint-Luc* (en grec), dans Πρακτικὰ τῆς Ἀθην. Ἀρχ. Ἑταιρείας, 1964, p. 184. E. Stikas, Οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, Athènes, 1970, p. 119 et suiv.

(2) MIGNE, *P.G.* 111, 441-480. *Annalecta Bollandiana* 13, 1894, p. 81-121. Ouvrages de G. P. KREMOS, et autres : v. STIKAS, *l. c.*, p. 1 et suiv. G. DE COSTA, dans *Byzantion* 1961, p. 330 et suiv.

(3) Depuis les travaux de 1963-1964, tout le monde est d'accord pour dater la Panaghia du X[e] siècle. Nous suivons M. Stikas en identifiant cette église avec l'église Saint-Barbe qui, selon la « Vie », avait été fondée peu avant 950, seule église antérieure au catholicon actuel mentionnée par la « Vie », en dehors d'un « petit » martyrium cruciforme que ses dimensions et son plan cruciforme interdisent d'identifier avec la Panaghia. Sur ce petit martyrium du X[e] siècle, voir *infra*.

(4) Manoulis CHADZIDAKIS, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, dans *Cahiers Archéologiques* XIX, 1969, p. 127 et suiv. et XXII, 1972, p. 89-114.

(5) Nous nous séparons sur ce point de M. Stikas qui voudrait dater le catholicon de 1042-1043. Cette date nous paraît beaucoup trop tardive étant donné le style des mosaïques qu'elle nous obligerait d'attribuer aux environs de 1050. Cette datation rapprocherait trop les mosaïques de Saint-Luc et celles de Sainte-Sophie de Kiev et de Chios, qui sont du milieu du XI[e] siècle. Le style de Saint-Luc est nettement plus archaïque. Stikas fait observer, en outre, que les aménagements architecturaux relatifs à l'installation d'un sarcophage-reliquaire du saint et d'un ciborium au-dessus de lui, dans un bas-côté de la nef du catholicon, n'étaient pas contemporains de celui-ci. L'observation nous paraît exacte, mais cela n'empêche pas que (à en croire les textes liturgiques publiés par M. Chadzidakis) le corps du saint ait été déposé dans le catholicon dès sa fondation. Car lors de la translation

sa fonction religieuse est claire, et la « Vie » en précise le rôle, du point de vue du culte. On apprend, en effet, que, peu après la mort de saint Luc (953), ceux qui en vénéraient la mémoire, élevèrent un petit « martyrium » cruciforme au-dessus de son tombeau, qui devint un lieu de culte important, de sorte que cet édicule commémoratif se trouva être bientôt trop étroit pour contenir les foules de pèlerins.

Le catholicon actuel est venu remplacer le petit « martyrion » initial[1]. Il fut sûrement construit sur l'emplacement de celui qui le précéda, comme cela s'était fait plus d'une fois ailleurs. Et d'ailleurs, le nouveau sanctuaire fut doté d'une crypte et, dans cette crypte, un emplacement est encore réservé pour le tombeau de Luc. Cette crypte reprend le plan cruciforme du premier « martyrion », tandis que, à l'étage au-dessus, c'est-à-dire au niveau de l'église même, dans un local Nord-Ouest, qui, en ligne verticale, était le plus rapproché de l'emplacement du tombeau, dans la crypte, fut aménagée, un peu plus tard, une espèce de chapelle-« martyrion » avec un sarcophage-reliquaire placé sous un dais ou ciborium. La position singulière du catholicon, par rapport à la Panaghia, s'explique parfaitement, si on tient compte de ce qui précède : le catholicon était le « martyrion » du saint, il s'élevait là où se trouvait son tombeau, ou plutôt le premier édicule commémoratif qui lui était superposé. Or, les tombeaux et les chapelles funéraires et commémoratives sont souvent fixés auprès des entrées d'une église, au Nord ou au Sud de celles-ci[2]. A Saint-Luc, on avait choisi le côté Sud. Cependant, lorsque le culte de saint Luc prit une grande extension et qu'il se trouva un bienfaiteur pour remplacer le petit « martyrion » par un grand, la chapelle fit place à un très grand édifice qui s'élargit du côté de la Panaghia, jusqu'à faire sienne une partie du mur Sud de celle-ci[3]. L'obligation d'abriter le tombeau de Luc interdisait aux constructeurs de fonder le catholicon plus à l'écart de l'église antérieure. Le paradoxe c'est qu'aucune inscription ni aucun texte (ni la « Vie », ni les « Offices ») ne parlent directement de la construction du catholicon (l'office évoque seulement la translation du corps du saint dans une église nouvelle), ni de son fondateur qui a dû être un personnage important, étant donné le luxe exceptionnel du décor de l'édifice et de ses dimensions peu communes (même situation d'ailleurs, pour Daphni et pour la Nea Moni de Chios, deux autres églises de Grèce décorées de mosaïques et dont on ignore également la date et les noms des fondateurs). En revanche, connaissant les étapes des travaux de construction à Saint-Luc, et l'ordre chronologique de ces travaux, on comprend qu'on y soit en présence d'un groupe architectural qui fait penser à Saint-Front de Périgueux. En effet, là comme à Saint-Luc, on trouve juxtaposés l'église initiale et le « martyrion », ce dernier dépassant de loin par ses dimensions l'édifice de culte général auquel il est accolé. Dans les deux cas aussi, le « martyrion », qui met dans l'ombre l'église proprement dite, a été précédé par un autre, de dimensions normales, c'est-à-dire d'une chapelle rattachée à l'église initiale et plus petite que celle-ci.

Établir la chronologie des deux églises de Saint-Luc c'est aussi faire revivre les

du corps du saint, dans le nouveau catholicon, il a pu être déposé soit dans la crypte soit dans un collatéral de la nef, sans qu'on ait eu le temps d'y édifier auparavant le sarcophage-reliquaire monumental et son ciboire (on imagine facilement un sarcophage-reliquaire provisoire en bois ou en métal, qui plus tard a pu céder la place aux aménagements en marbre actuels).

(1) La Vie de saint Luc mentionne la construction d'une petite chapelle cruciforme au-dessus du tombeau du saint, peu de temps après la mort de celui-ci. Elle nous informe aussi que, plus tard (sans préciser le temps qui s'était écoulé entre les deux constructions) (voir les textes liturgiques cités par M. CHADZIDAKIS : *supra* note 4), a été fondé un autre sanctuaire commémoratif, construction qu'avait rendu nécessaire l'afflux grandissant de pèlerins auprès du tombeau de saint Luc, parce que la chapelle commémorative initiale ne pouvait plus les contenir.

(2) GRABAR, *Martyrium* I. Paris, 1946, p. 533 et suiv. V. aussi la chapelle-mausolée qui fut découverte devant l'entrée Ouest de l'église monastique de Saint-Nicon, à Sparte. Fondé à la fin du X[e] siècle, ce groupe de sanctuaires est presque contemporain des premières églises de Saint-Luc. SOTIRIOU, *Archeol. Anzeiger* 1940, 223-4.

(3) STIKAS, *l. c.*, fig. 99 et pl. A (plan général). SCHULTZ et BARNSLEY, v. Bibliographie, pl. 1, 4, 18, 19.

intentions de leurs fondateurs et constructeurs, en rapport avec les exigences du culte. Retenons donc ces dates : Panaghia ou église initiale, indépendante du culte des reliques de saint Luc : un peu avant 950 ; catholicon ou « martyrion » de ce saint (dans sa deuxième version) et en même temps église principale du monastère : 1011.

Ayant arrêté de cette façon la chronologie des deux églises de Saint-Luc, nous nous limiterons par la suite au décor plastique de chacune d'elles (ce qui exclut tout ce qui concerne l'architecture proprement dite et les images murales en mosaïque et en peinture, c'est-à-dire les deux aspects de l'œuvre artistique byzantine, à Saint-Luc, qui ont le plus intéressé les historiens d'art). Nous entendrons sous plastique tout ce qui suppose le recours au ciseau qui taille et creuse la pierre ou la brique en vue d'effets décoratifs : les reliefs décoratifs et ornementaux, y compris des imitations d'inscriptions à l'aide de briques entaillées, marqueteries diverses et notamment celle qui agit par contraste entre motifs en réserve et fonds creusés et remplis de mastic colorié.

Notre description du décor plastique des deux églises de Saint-Luc paraîtra peut-être monotone et trop détaillée. Nous avons choisi de la rendre plus substantielle que la description d'autres monuments, parce que Saint-Luc, par les dates de ces deux églises, la richesse et l'excellence de leur décoration, est une œuvre essentielle, une tête de file indiscutable. Nous voulons dire, par cette description plus étendue, que la part de la plastique dans une œuvre byzantine médiévale — s'il s'agit d'une œuvre de qualité — est beaucoup plus considérable qu'on ne le pense généralement. Il ne s'agit pas de comparer au monument byzantin de cette classe et de cette époque les édifices analogues et contemporains élevés en Occident et qu'on appelle romans. Certes les édifices byzantins du Moyen Âge ignorent la statuaire et le relief figuratif à grande échelle, qui sont si fréquents dans le monde roman. Mais à voir de plus près, comme nous essayons de le faire, les églises byzantines, contemporaines, celles de Grèce surtout, on se rend compte que le recours à la plastique y a été fréquent et varié, et les solutions adoptées — si différentes qu'elles soient des expériences romanes — témoignent d'une permanence des traditions antiques ou d'un retour à ces traditions après les *dark ages*, c'est-à-dire des démarches comparables à celles de certains artistes romans. Il s'agissait, de part et d'autre, de donner une expression plastique à un édifice ou à un meuble architectural, à l'aide d'un certain nombre de motifs d'origine antique.

Cet ouvrage est consacré aux sculptures postérieures au xᵉ siècle. Tandis que, à Saint-Luc, nous aurons à commencer par un monument du xᵉ. Il aurait pu être examiné dans notre premier volume. Mais à l'époque où je préparais le premier volume (paru en 1963), on croyait encore que la Panaghia, comme le catholicon, étaient des églises du xiᵉ siècle, et cela les désignait pour une analyse au volume II. Mais si la nouvelle date assignée à la Panaghia me fait dépasser les cadres chronologiques que je m'étais imposé pour le volume II, nous aurons l'avantage de voir les deux églises de Saint-Luc décrites l'une à la suite de l'autre. Cela fera ressortir à la fois les ressemblances et les distinctions entre les décors respectifs des deux édifices.

Décor plastique architectural dans l'église de la Panaghia (pl. XVI à XX).

A l'extérieur, on relève tout d'abord une frise étroite en marbre garnie de lettres coufiques, qui se détachent en blanc sur un fond de mastic noir (v. *infra* sur cette technique). Mais on y observe surtout une façon de traiter les façades qui relève de l'art plastique, du moins en partie. En effet, les murs extérieurs de l'église présentent un parement qui comprend des assises de briques ou des cloisons formées par des briques qui sont en légère saillie par rapport aux pierres de taille, chacune d'elles apparaissant à l'intérieur d'une cloison. En outre, entre deux de ces pierres, on aménage un autre

espace cloisonné, approximativement carré, à l'intérieur duquel apparaît une grosse lettre coufique formée par une brique ciselée. Au haut du mur, des frises de lettres coufiques font usage de briques semblables et toujours légèrement saillantes. Chronologiquement, c'est l'exemple le plus ancien, en Grèce, du recours aux lettres coufiques pour décorer entièrement une église.

Le recours à l'art plastique est plus affirmé dans le décor des murs du tambour octogonal de l'église (pl. XVI, XVII). Unique en son genre dans l'art byzantin, ce décor se présente de la façon suivante : les huit côtés de l'octogone sont traités de la même façon : une double fenêtre — avec colonnette entre les deux — occupe une grande partie de la surface. Elle est couronnée par un tympan sous cavet à double révolution dans lequel s'ouvrent les arcs des deux fenêtres. Dans ce tympan, un rinceau sculpté remplit l'espace disponible, complété par un « bouton » saillant en pierre, semi-sphérique, décoré d'une rosace. Des deux côtés de la fenêtre, les parois sont recouvertes de dalles en marbre blanc, que des ornements interprètent comme des pilastres superposés, chacun muni d'un chapiteau avec une croix fleurie, les unes posées sur des marches d'escalier (premier registre), les autres dressées sous un arc à deux colonnes (deuxième registre)[1]. Tandis que le rinceau du tympan est décoré d'un ornement sculpté, ceux des registres au-dessous sont entièrement abandonnés à la technique de la marqueterie. Tous les ornements y sont taillés en réserve, sur des plaques de marbre blanc, et les espaces entre eux, remplis de mastic noir (dont seule une faible part subsiste). Tous les chapiteaux et les pilastres du registre supérieur ont le fond rempli de ce mastic ; tandis que les pilastres de la rangée inférieure ne confient à celui-ci que les motifs (contour des arcs, avec leurs colonnettes, croix dressées sur le fond blanc du marbre). On compte soixante-quatre croix dans la décoration du tambour.

La technique de la marqueterie avec le mastic noir se retrouve au xiᵉ siècle, sur les corniches ornementées à l'intérieur du catholicon de Saint-Luc, à la hauteur des tribunes, et à Daphni, dans le chœur, sans parler des cas de recours à la même technique sur les pièces d'orfèvrerie byzantine (v. par exemple, le reliquaire ou brûle-encens du Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, ou les portes de bronze byzantines du xiᵉ et xiiᵉ siècle en Italie)[1]. L'originalité du tambour de la Panaghia c'est d'avoir appliqué cette technique à la décoration des parois extérieures d'une église. Mais que dire du dernier motif de ce décor remarquable, à savoir, la rangée de gargouilles sculptées (protomes de lions) qui s'avancent deux par deux à la hauteur des pieds des arcs, c'est-à-dire là où, normalement, les eaux du toit devaient s'écouler, étant donné la forme initiale du toit de la coupole dont le bord suivait la ligne des extrados des arcs. On connaît, en Grèce, à Athènes et ailleurs, quelques exemples de gargouilles semblables[1]. Mais tous ces spécimens ne remontent pas au-delà du xiᵉ siècle, et s'inspirent probablement de Saint-Luc. Antérieures aussi aux gargouilles romanes, celles-ci font penser plutôt aux « gargouilles » de l'église arménienne d'Ahtamar, en Asie Mineure orientale, datées de 920 environ[2] ou à celles, de date incertaine (xᵉ-xiᵉ siècle ?) déterrées à Preslav, en Bulgarie[3]. L'exemple de Saint-Luc, de 950 environ, ne nous indique-t-il pas la source des sculptures romanes ? Mais il s'agit vraisemblablement d'un motif de l'architecture de la Basse Antiquité, que l'Orient et l'Occident chrétiens ont pu puiser à la même source. Comme exemple de la Basse Antiquité, il faut citer la gargouille du début du viᵉ siècle découverte lors des fouilles récentes de Saint-Polyeucte, à Constantinople[4].

(1) La partie supérieure des murs du tambour, au-dessus des tympans, n'est pas ancienne. On les doit à une restauration récente.

(2) S. der Nersessian, *Aght'amar. Church of the Holy Cross*. Cambridge Mass., 1965, pl. 1, 5, 17, 18, 31, 48. M. S. Ipsiroglu, *Die Kirche von Achtamar*. Berlin-Mayence, 1963, fig. 11, 22-24, 27, 31, 48.

(3) Nicola Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, Sofia, 1959, fig. 254, 257.

(4) Je ne connais la gargouille de Saint-Polyeucte que par une photographie que le professeur Harrisson avait montrée au cours d'un exposé, en novembre 1971, à l'École des Hautes Études (conférence de M. Jean Lassus).

Nous avons fait observer ailleurs que le décor extérieur de la Panaghia suggère un recours à des modèles de l'architecture islamique contemporaine[1] : frises de lettres pseudo-coufiques, d'autres lettres coufiques traitées en ornement et placées à l'intérieur de cloisons de briques, tympans sculptés sous un cavet ; marqueterie appliquée à des murs extérieurs. Il s'agit sûrement d'une influence de l'art monumental islamique, et nous y reviendrons à propos d'autres motifs sculptés, à Saint-Luc. Il nous semble que ces apports orientaux ont dû atteindre les décorateurs des deux églises de Saint-Luc par la capitale de l'Empire où fleurissaient alors — à côté d'un goût pour le classique — des modes « orientales ».

A l'intérieur de la Panaghia, la sculpture est représentée par deux frises en stuc ornées de jolies feuilles d'acanthes dressées. L'une de ces frises est à la base du tambour ; l'autre — à la hauteur du pied des voûtes qui encadrent la coupole. Les acanthes sont d'un dessin élégant et leur facture plastique adroitement imitée de l'antique[2]. Mais l'apport de la sculpture au décor de la Panaghia se présente surtout sous la forme de quatre grands chapiteaux des colonnes qui soutiennent la coupole. Il s'agit de véritables chefs-d'œuvre de la sculpture byzantine du Moyen Âge.

Ces chapiteaux (pl. XVIII) sont tous surmontés d'un tailloir assez large garni d'ornements fins analogues (rinceaux, croix), à très faible relief. Deux de ces chapiteaux offrent une version originale de chapiteaux corinthiens. On y trouve une rangée d'acanthes dressés qui adhèrent à la surface du chapiteau, mais se distinguent par la vigueur avec laquelle sont rendus les détails, chaque feuille étant transformée en une espèce de plante avec tige verticale et des branches superposées et symétriques, aux bords découpés. Non moins vigoureuses sont les deux volutes traditionnelles du chapiteau corinthien et la rosace qui les sépare. Ajoutons ce trait : comme je viens de le dire, les grandes feuilles d'acanthe adhèrent au tronc du chapiteau ; or il y en a quatre qui occupent chacun de ses côtés et quatre autres qui s'adaptent à une surface incurvée (pans coupés) qui permet de passer de la section carrée du haut de ces chapiteaux à leur base circulaire.

Les deux autres grands chapiteaux de la Panaghia ne sont pas moins remarquables et même plus originaux. Cette fois c'est un réseau de reliefs de faible saillie et assez menus qui recouvre le tronc du chapiteau, les espaces entre les motifs, laissés en creux, formant le fond de la composition ornementale. Le milieu de cette composition est occupé par un cadre en losange formé par des bandes qui, au-delà du losange, se transforment en rinceaux et fleurons. Parfois ces rinceaux sont accompagnés de très belles feuilles d'acanthe, agitées par le vent et d'une plasticité remarquable ; d'autres fois, leur place est occupée par les quatre *zodia* réunis de la vision d'Ézéchiel et des chérubins à six ailes, ces reliefs plats étant encadrés par les volutes traditionnelles des chapiteaux corinthiens. On remarquera que ces petits reliefs iconographiques apparaissent exactement sous la coupole, comme les pendentifs avec chérubins, à Sainte-Sophie[2]. Enfin, sur les deux chapiteaux de ce type, les coins, dans leur partie inférieure concave, sont occupés, par alternance, soit par une composition à rinceaux de fleurons, soit par un motif de quatre palmettes superposées et posées sur un « tronc » vertical qui rappelle un palmier ; la palmette qui forme le sommet de cette superposition de motifs identiques est inclinée vers l'extérieur, comme l'extrémité d'une feuille d'acanthe d'un chapiteau corinthien ou composite.

(1) Schultz et Barnsley, *l. c.*, fig. 42, 43. Stikas, *l. c.*, fig. 20, 28. A noter cependant que la frise au pied de la coupole est interrompue par moments, par des « boutons » (Schultz et Barnsley, pl. 28). Ce genre de « boutons » apparaît dès le v[e] siècle à Alahan monastère.

(2) Autres chapiteaux byzantins décorés d'êtres angéliques : Istanbul, Musée archéologique, chapiteau attribué au v[e]-vi[e] siècle : Mendel, *Catalogue* II, p. 543-547 (séraphins aux quatre angles) ; Kahrié-Djami, exonarthex (n° 8).

Une particularité à relever : certaines tiges verticales sont transformées en tresses, comme on le voit sur de nombreux exemples d'ornements musulmans, depuis le viii[e] siècle. Autre motif qui semble dériver de modèles islamiques : sur des tailloirs élargis dans certains chapiteaux, de part et d'autre d'une croix, on relève des protomes d'oiseaux qui, sauf la tête, se confondent avec les ornements végétaux voisins. Des reliefs à Kairouan présentent[1] des exemples de métamorphoses semblables. Un chapiteau trouvé à Saint-Luc, au cours des fouilles, montre une autre version de ce motif, toujours sur le tailloir. Cette fois la croix cède la place à un vague motif de vase, et les silhouettes de deux oiseaux le flanquant, prolongés par des rinceaux. Ici le passage du zoomorphe à l'ornement abstrait est moins évident[2].

Décor plastique architectural dans le catholicon (pl. XXI à XXV).

A l'extérieur du catholicon, la sculpture est représentée par les reliefs des plaques de chancels. L'architecte de cette église a suivi l'exemple des constructeurs des grands sanctuaires constantinopolitains, du vi[e] siècle, en ouvrant de larges baies à la hauteur de l'étage et en les remplissant ensuite par des plaques de marbre. Les unes, en pierre semi-transparente, sont percées de nombreuses ouvertures et forment des fenêtres ; les autres, qui remplissaient la partie inférieure des baies, faisaient pendant aux balustrades des tribunes, à l'intérieur de l'édifice. Les éléments d'un décor sculpté apparaissent sur les unes et les autres. Les dalles-fenêtres présentent de fins ornements en reliefs plats (rinceaux, palmettes) autour des ouvertures qui sont polylobées (influences islamiques probables). Quant aux dalles-balustrades, plusieurs de celles-ci reprennent la composition des parapets paléochrétiens, avec le monogramme de Christ (la variante de deux X entrecroisés) enfermé dans un cercle et des rubans qui flottent symétriquement de part et d'autre du disque central, qui est flanqué parfois de deux croix fixées à l'extrémité de ces rubans. A ces formules anciennes s'ajoutent quelquefois des additions médiévales, telles les frises en lettres coufiques ; tandis qu'une seule de ces dalles montre des animaux — un lion et une lionne (celle-ci dévorant un petit quadrupède), l'un en face de l'autre, mais groupés asymétriquement. Cette asymétrie n'est peut-être qu'une maladresse, tout comme la façon dont les deux fauves sont placés par rapport à la dalle sur laquelle ils sont sculptés (leur arrière-train en dépasse le cadre).

Autour des fauves, sur le fond nu, se déploient des tiges, les feuilles et fleurons de plantes, ces reliefs étant très plats, en opposition voulue aux figures des fauves.

Ce dernier relief tranche sur les autres sculptures décoratives de Saint-Luc, et

(1) Exemples d'ornements musulmans à motifs végétaux avec tige verticale transformée en tresse : (viii[e]-ix[e] s.) : château omeyyade de Khirbat al Mafjar (R. M. Hamilton, *Khirbat al Mafjar*, Oxford, 1959, fig. 230), mosquée El Aqsa à Jérusalem (Creswell, *Early Muslim Architecture* II, pl. 25 c, e). Grande Mosquée de Kairouan (*ibid.*, pl. 88 a ; Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident* fig. 40 j et l), mosquée Al-Azdar au Caire (Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt* I, pl. 13 c), Cordoue, palais de Azzahra (*Ars Hispanica* III, 1951, fig. 112-114, et 116-119), Saragosse, Museo Provincial (Beckwith, *Caskets from Cordoba*, Londres, 1959, fig. 12).

(2) Exemples de métamorphoses semblables : Marçais, *Manuel*, fig. 72 ; *L'architecture musulmane d'Occident*, fig. 72, B. D. Le motif en question est d'origine orientale antique. De ses versions sassanides (p. ex. sur les sceaux et sur les tissus) dérivent probablement les répliques qu'on en trouve, en Grèce (Thèbes de Thessalie : Sotiriou, dans 'Αρχ. 'Εφημ. 1937 (en 1938), fig. 3) et en Italie du Nord (Cividale, Pavie : N. Åberg, *The Occident and the Orient in the Art of the seventh century*. II. *Lombard Italy*. Stockholm, 1955, fig. 8, 9, 12, et dernièrement W. Holmquist, dans *Accad. Naz. dei Lincei*, Quaderno n° 108, 1968, p. 365, pl. XX, 1. Ces versions accordent plus d'indépendance, par rapport à la plante, au protome d'oiseau ou de dragon qui s'en détache. Elles sont donc assez « réalistes », tandis que celles des reliefs de Saint-Luc englobent les éléments zoomorphes dans l'ornement végétal. Cela correspond à ce qu'on trouve sur les reliefs musulmans de Kairouan cités en tête de cette note. A Saint-Luc, on a dû s'inspirer des modèles islamiques de ce genre.

quoiqu'il n'appartienne pas encore à la catégorie des reliefs à deux plans systématiques (v. p. 24 et s.) il les annonce (il n'en est pas tout à fait, parce que les reliefs plats du fond ne recouvrent pas ce dernier, pour former un « tapis »), et les lions ont déjà cette allure « orientale » qu'on verra sur les reliefs des XIIe-XIIIe siècle, de la série « des deux plans », et que nous allons rapprocher du décor des tissus musulmans de l'époque. La dalle avec les lions est précieuse, pour expliquer la genèse du procédé des reliefs grecs à « deux plans ». La position frontale de la tête de la lionne, dont le corps est vu de profil, est déjà celle qu'on verra sur des reliefs postérieurs de la série « des deux plans » : v. notre fig.

A l'intérieur du catholicon, on retrouve les frises garnies de feuilles d'acanthe, au pied du tambour et des voûtes du pourtour (pl. XXIII) que nous avons relevées dans la Panaghia. Sur ces corniches aussi, on voit des feuilles d'acanthe dressées, qui imitent adroitement des modèles antiques courants. En outre, à la hauteur des tribunes, le catholicon offre une large bande d'ornements en marqueterie, avec feuilles de vigne sur fond noir de mastic. Enfin, comme il s'agit d'une église à tribunes, l'intérieur du catholicon montre des parapets garnis de reliefs. Les motifs en sont géométriques, comme à Sainte-Sophie de Kiev, un peu postérieure, et non pas floraux et zoomorphes, comme certains parapets à San Marco de Venise, qui datent de la fin du XIe siècle (v. page 77 et s.).

L'intérieur du catholicon est dépourvu de colonnes et de ce fait on n'y trouve pas de chapiteaux monumentaux, comme dans la Panaghia.

Iconostases (pl. XX, XXIV, XXV).

Ce sont les parties architecturales des iconostases des deux églises du couvent qui — à côté des chapiteaux de la première église — nous offrent les morceaux de sculpture décorative les plus remarquables. Par la qualité technique du travail et la beauté des motifs du décor, ces deux œuvres appartiennent à la catégorie des chefs-d'œuvre dans ce genre de monuments.

L'iconostase de la Panaghia a conservé ses minces colonnettes octogonales qui supportent de beaux chapiteaux, et l'entablement. Le tout est en marbre blanc de la meilleure qualité.

Les chapiteaux sont au nombre de six, dont deux pour les parties de l'iconostase qui correspondent à la prothèse et au diaconion et quatre qui appartiennent à la partie centrale, le béma. Les premiers, plus modestes, sont garnis de bandes entrenouées et annoncent les chapiteaux de l'iconostase du catholicon. Les quatre autres, placés devant le béma, sont d'une qualité exceptionnelle. Ce sont des chapiteaux « composites », fort élégants, qui se distinguent par un développement particulier de la zone qui touche au tailloir, avec des volutes d'importance inégale. Celles qui sont tournées les unes vers les autres, se profilent sur le corps du chapiteau, tandis que celles des coins sont plus grandes et entièrement détachées du tronc. Un détail particulier : les deux volutes, qui se rencontrent sur les coins, forment deux lames de pierre très minces et une vrille commune (cf. les chapiteaux à San Cataldo de Palerme). Une palmette marque le milieu du tailloir, très étroit.

L'épistyle de l'iconostase que supportent ces colonnes n'a conservé que sa partie essentielle qui est un tore assez large et peu incurvé (il a dû être surmonté d'une corniche ou d'une corniche précédée par une frise perforée, voir l'iconostase du catholicon). La surface du tore est tapissée d'ornements fins formant des reliefs plats (motifs semblables sur la face de l'épistyle qui regarde le sol). Ces reliefs forment un tapis de motifs qui se suivent sans discontinuité. Mais, à les voir de plus près, on constate qu'il s'agit en fait de plusieurs motifs autonomes juxtaposés qui sont de deux sortes : au-dessus des colonnes, ils sont enfermés dans un cadre carré (et actuellement coloriées) et entre ces carrés, une succession de plusieurs compositions indépendantes qui se suivent sans

être séparées par des cadres. La variété des motifs est grande, mais il s'agit partout — présentées en compositions différentes — de rinceaux avec quelques fleurons et de bandes à rainures qui s'entrecroisent et s'entrenouent.

Ce sont des ornements du même genre qui décorent les « proskynetaria » ou cadres sculptés (il n'y en a qu'un de conservé) des deux grandes icônes (disparues) de l'iconostase. Mais le tympan, au haut de ces cadres, est occupé par des rinceaux (avec feuilles de vignes et des grenats) et des bandes entrecroisées qui se détachent sur un fond d'ombre, la dalle étant perforée. Ce décor de tympan s'oppose à celui qui l'entoure et où les ornements sont traitées en relief de faible saillie. Enfin, dans les encoinçons, on recourt à la technique perforée, mais en l'appliquant seulement à deux « boutons » saillants.

Un trait essentiel caractérise ce décor ornemental des deux églises de Saint-Luc : il n'a rien d'architectural et puise au même répertoire que les peintres qui décorent les manuscrits du Xe et XIe siècles. Cette unité du répertoire ornemental doit être soulignée, étant donné que, en dehors de Saint-Luc, le décor sculpté ornemental des églises du XIe siècle se sert généralement de motifs plus géométriques. C'est un décor qui procède de la tradition des sculptures architecturales (figures géométriques, rosaces, acanthes)[1]. Les manuscrits aussi font quelquefois usage de ce genre d'ornements[2], mais vers le milieu du Xe siècle, ils sont sur le point de céder la place[3] au genre ornemental en tapis de motifs fins et plats que nous trouvons à Saint-Luc.

L'iconostase du catholicon, comme celui de la Panaghia, comprend trois parties : une partie centrale qui correspond au chœur, et deux parties latérales qui sont à l'entrée de la prothèse et du diaconicon. Cette iconostase, presque intacte, est une œuvre aussi remarquable que l'iconostase de la Panaghia, dont elle ne se distingue d'ailleurs que dans le détail. Sur les dix chapiteaux de ses colonnes, huit sont presque identiques. Sous un tailloir garni d'acanthes, on y trouve, adhérant au tronc du chapiteau, une bande à rainures qui forme plusieurs nœuds, le tracé de ces bandes et l'emplacement des nœuds variant d'une pièce à l'autre ; des croix et des rosettes en marquent le milieu. Des chapiteaux du XIe siècle, dans l'église de la Vierge « tôn Chalkeôn » à Salonique (pl. XXX), et à Castoria dans l'église des Anargyres (pl. XXXI, XXXII), ainsi que dans un *mélochi* de Saint-Luc, à Aliveri, en Eubée (pl. XXVII-IX), ont un décor sculpté très semblable. C'est le seul genre de chapiteau qui a dû être entièrement créé à cette époque, et qui a connu un succès, au Nord de la Grèce (cf. nos 45 et suiv.). On en reprenait parfois le décor, en l'enrichissant de détails nouveaux, au XIIe siècle (p. ex. notre pl. LXXVII. Musée de Joannina, chapiteaux provenant de Petrovitza).

Les deux derniers chapiteaux de la même iconostase sont ornés de grosses feuilles de vigne et de « palmiers » aux angles, avec un astragale en couronne de laurier : il s'agit d'imitations de chapiteaux du VIe siècle[4]. Quant à l'épistyle, il est partout sculpté sur sa façade et sur le côté qui regarde le sol. Les ornements de ce dernier côté reprennent divers motifs géométriques qu'on trouve déjà sur les chancels du VIe siècle. La façade comprend une frise principale, et au-dessus d'elle, une corniche avec ornements et consoles marqués d'une croix qui devaient primitivement supporter une planche (et les icônes). Les ornements de la frise principale sont interrompus par deux griffons qui, placés aux extrémités, montent la garde devant le motif du « Temple » (édicule en forme

(1) V. *infra* les reliefs des encadrements des portes à Castoria (no 46) et ceux des iconostases d'Asie Mineure, église de Sergikler, Musées lapidaires d'Afion Karahisar, Smyrne, Éphèse, etc. (p. 41 et s.).

(2) Par exemple, dans le Vatican Reg. grec 1, etc. : WEITZMANN, *l. c.*, pl. XLVI-VII.

(3) Très nombreux exemples en commençant par les manuscrits : Florence Laur. S. Marco 687, Berlin Philipps 1538, Laur. conv. soppr. 159, Vatican grec 354, Londres Harley 5598, Paris grec 230 et Coislin 224 : WEITZMANN, *l. c.*, pl. XVIII, 102, 103, XIX, 104 et suiv., XXI, 115, XXXIV, 194, 195, XXXVI, 200-203, XXXIX, 213-216, etc.

(4) Sur ces chapiteaux et leur histoire : G. SOTIRIOU, dans 'Επετ. τῆς Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδῶν 11, 1935, p. 449 à 457.

d'arc abritant une plante à fleuron) ; une chaîne de médaillons garnis de rosaces et quelques gros « boutons » saillants ornementés complètent ce décor. Les épistyles des parties latérales de la même iconostase sont différents. Celui de la prothèse présente une première frise, légèrement inclinée vers le sol et décorée d'une série d'arcs sous chacun desquels se dresse une croix ou une plante. Au-dessus, c'est une autre frise, aux ornements perforés, dont deux médaillons avec un oiseau et un griffon attaquant un lièvre. Ce sont les seuls *zodia* sur ces iconostases, en dehors des deux griffons de la partie centrale de l'iconostase du catholicon que nous venons de mentionner, mais qui ont une fonction symbolique en rapport avec le thème du « Temple »[1]. L'épistyle du côté du diaconicon, lui aussi, comprend deux éléments superposés : une bande tapissée de rinceaux avec fleurons, et au-dessus une frise de motifs perforés. Les ornements des deux épistyles latéraux s'apparentent à ceux de l'épistyle de la Panaghia : on y trouve, en effet, des motifs du même répertoire ornemental que celui qui fleurit (à partir de 950 environ), dans les manuscrits byzantins[2]. En revanche, la frise perforée qui les surmonte est un trait original et que je crois d'origine arabe. C'est une frise perforée du même genre, mais plus large, qu'on voit à Sainte-Barbe, au Vieux Caire, appliquée à une clôture de chœur en bois du XIe siècle. Les Byzantins de Saint-Luc ont transposé dans la pierre une technique qui convient mieux au bois et au métal.

En dehors des iconostases, Saint-Luc conserve des fragments de deux autres meubles en marbre blanc garnis de sculptures.

1) À la Panaghia, la moitié gauche d'un arc inscrit dans un rectangle, avec des chapiteaux de deux petites colonnettes sur lesquelles s'appuyait cet arc, et quelques restes d'un ornement perforé qui recouvrait l'espace à l'intérieur de celui-ci (pl. XVIII). Il s'agit d'un encadrement de proskynétarion ou cadre monumental pour une icône adossée à un mur.

Presque toutes les surfaces disponibles de ce cadre sont couvertes de reliefs plats. Le cadre rectangulaire est orné d'une rangée d'acanthes ; l'écoinçon est occupé par un « bouton » saillant décoré d'une rosace et des rinceaux fins avec feuilles et fleurons qui se détachent en dentelle sur un fond d'ombre ; la voussure principale de l'arc, encadrée d'une torsade et d'une chaîne de perles, est ornée d'un beau rinceau aux feuilles anguleuses à rainures très accusées. Des feuilles analogues décorent les petits chapiteaux des colonnettes qui — deux par deux — supportaient l'arc en question. Autant que je vois, le « tympan » de ce cadre était occupé par une espèce de transenne ornée de bandes et de palmettes ou de feuilles. Cet ornement s'apparente à celui qui décore un fragment de sculpture conservé à Saint-Luc, qui est probablement indépendant des deux arcs que nous décrivons. Le motif centripète qu'on y voit se laisse rapprocher, en outre, des ornements perforés de la frise supérieure des iconostases latérales du catholicon (pl.).

2) Quatre fragments (pl. XXVI) d'un objet plus grand que le précédent, mais de caractère assez semblable : on y retrouve un arc au milieu et des demi-colonnes (on conserve la partie inférieure de celle de droite) sur les côtés. Les ornements que nous aurons à décrire se trouvaient entre l'arc et ces colonnettes d'encadrement. J'ignore si ces demi-colonnettes supportaient un autre arc, au-dessus du premier ou un linteau horizontal. Le tout pourrait provenir d'un ciborium, ou d'un encadrement de fenêtre ou de niche du côté de la façade, peut-être à l'entrée de la tour (cf. p. 60). Disons dès maintenant que le décor de cet objet, avec ces *zodia* menaçants, ne trouve pas d'analogies dans l'art byzantin, ni du temps de cet objet, ni à une autre période. L'objet date du XIe siècle, à en juger d'après les motifs des boucles formées par des bandes à rainures

(1) Sur ce thème et son iconographie — y compris les griffons — appliquée à la décoration de l'épistyle des iconostases, voir p. 57, 100.

(2) V. ci-dessus.

et des rosettes saillantes, qu'on retrouve, identiques, sur l'épistyle de la partie principale de l'iconostase du catholicon.

Ces rosettes et les bandes qui les encadrent se placent entre les demi-colonnettes et les *zodia* qui, eux, suivent le contour de l'arc. La série de ces animaux n'est conservée qu'en partie, mais on la reconstitue sans difficulté, du moins pour l'essentiel. Le sommet de l'arc était surmonté par un aigle qui retient dans ses griffes une chèvre ; à sa gauche, c'est un cerf aux bois très développés attaqué par un griffon ; plus loin, après un « bouton » décoratif, c'est une suite de quatre oiseaux carnassiers semblables, le dernier de ces oiseaux dévorant un lièvre ; et la série des *zodia* se termine par un chien qui porte un autre lièvre.

Si les reliefs byzantins, depuis le Ve siècle jusqu'à la fin de l'Empire, offrent de nombreuses images de monstres et d'animaux, je ne vois aucun autre exemple de composition qui réunirait plusieurs *zodia* et les présenterait comme un ensemble, autant esthétiquement qu'iconographiquement. Comme il me paraît difficile d'admettre que tous ces *zodia* et ces petites scènes de violence aient pu être réunies sur un encadrement d'icône ou sur un ciborium d'autel, c'est à un mur extérieur d'église que j'attribuerais plutôt l'objet en question. On se rappelle que des figurations sculptées des mêmes sujets apparaissent quelquefois sur les façades, par exemple, l'aigle avec sa proie, le griffon qui attaque un quadrupède, l'oiseau tenant un lièvre, et peut-être aussi le chien de chasse portant le lièvre[1]. On remarquera qu'aucun de ces *zodia* n'a été emprunté au répertoire supposé « oriental ». Tous ils relèvent de la tradition devenue classique depuis l'antiquité (y compris le griffon attaquant le cerf).

Comme nous le disons ailleurs (page 28) en donnant nos raisons, nous soupçonnons que les images zoomorphes et tératologiques étaient fixées sur les façades en tant qu'apotropées. Or, les emplacements qui appelaient en priorité des figurations protectrices de ce genre se trouvent dans le pourtour immédiat des ouvertures, portes et fenêtres. On verra plus loin qu'à Castoria, un exemple *in situ* d'un décor à *zodia* analogue est appliqué au cadre de la porte extérieure d'une église. Les dimensions et d'autres raisons d'ordre matériel nous interdisent de penser à un encadrement de porte analogue, à Saint-Luc, et nous invitent à supposer plutôt un encadrement de fenêtre au-dessus de l'entrée, ou à la rigueur, un aménagement autour d'une petite porte. On devra dorénavant joindre aux rares exemples de ce genre (v. les reliefs avec *zodia* de la porte en bois de Saint-Nicolas d'Ohrid : no 116) cet arc sculpté de Saint-Luc.

Il convient de faire observer, en outre, que la brusque apparition de tant d'animaux sur un même relief (tandis que par ailleurs le décor sculpté de Saint-Luc ne recourt guère aux sujets animaliers) fait penser à certains manuscrits grecs qui, depuis le Xe siècle, se peuplent également de *zodia* et aux peintures dans les voûtes des escaliers de Sainte-Sophie de Kiev, où ils sont également nombreux. Ce dernier monument est d'un demi-siècle postérieur. Étant donné que la pièce est isolée, et qu'on ignore son emplacement initial, par rapport à l'architecture des églises de Saint-Luc, elle pourrait leur être postérieure. Ne s'agirait-il pas de sculptures du XIIe siècle? Il y a, parmi les reliefs de l'iconostase de Nerezi, d'env. 1144, des images d'oiseaux très apparentées (notre no 88) et la porte historiée provenant de Saint-Nicolas d'Ohrid daterait également du XIIe siècle (notre no 116).

(1) Exemples sur les façades de l'église arménienne du Xe siècle, à Achtamar (v. p. 53 note 2) et, moins nombreux, sur les façades des églises géorgiennes, un peu moins anciennes. D'autres exemples, sur les façades des églises du Nord-Est de la Russie. Bibliographie abondante. J'en détache : F. W. HALLE, *Die Bauplastik von Wladimir Ssuzdal*. Berlin-Vienne-Zurich, 1929. G. K. WAGNER, *Sculpture russe de la région de Vladimir-Suzdal* (en russe), Moscou, 1964. Le motif du chien de chasse poursuivant un renard (?), sur l'encadrement d'une porte, à Castoria, église des Anargyres (notre no 46).

Bibliographie sommaire (architecture et sculpture, datation). — (En dehors des ouvrages généraux qui, tous, parlent de Saint-Luc) : R. N. Schultz et S. H. Barnsley, *The Monastery of Saint-Luke of Stiris in Phocis*, Londres, 1901. E. P. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes, 1970. Pour la chronologie voir aussi : Orlandos dans Ἀρχεῖον VII, 1951, p. 143-144, et M. Chatzidakis, dans *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, p. 127-150, et XXII, 1972, p. 89-114.

Parmi les fragments de sculpture sur marbre blanc, détachés de leur emplacement initial, j'ai relevé aussi plusieurs morceaux de corniches garnis d'acanthes dressées (dont la rangée est parfois interrompue par des croix). Ces fragments donnent d'excellents exemples du style du XIe siècle appliqué à des reliefs architecturaux courants : feuilles schématisées et maigres, à silhouettes anguleuses et creux biseautés.

Un autre relief déplacé — il sert de linteau de porte à l'entrée de la tour de guet avec chapelle, du même couvent[1]. Il s'agit d'une partie de l'entablement d'une iconostase, probablement de l'iconostase de la chapelle, qui est à l'étage de la tour. Sur la partie conservée de cet entablement (milieu et moitié gauche), on distingue : flanqué de deux paons vus de profil, l'arc du « Temple » (qui marque souvent le milieu de l'entablement des iconostases, en Grèce), ainsi que les motifs de la moitié gauche de la composition de l'ensemble, à savoir plusieurs feuilles dressées et deux disques. Tous ces motifs sont très saillants (cf. les lions de la façade Sud de la grande église et, *infra*, les reliefs d'un ciborium). Comme Mme Bouras[1], je crois cette pièce postérieure aux sculptures qui remontent à la fondation de la grande église et les daterait du XIIe siècle. Les pieds droits de la même entrée de la tour sont décorés d'une étroite bande ornementale. Il faut croire que celle-ci se prolongeait sur le linteau, qui fut remplacé plus tard par le fragment de l'entablement d'une iconostase.

45. **Saint-Luc-en-Eubée** (**Aliveri**) (pl. XXVII, XXVIII, XXIX).

Plusieurs petits sanctuaires, en Grèce Centrale et Septentrionale, conservent des éléments de sculptures décoratives du XIe siècle, très semblables à celles de Saint-Luc, et qui ne cèdent pas nécessairement en qualité aux reliefs que nous venons de voir. Mais il s'agit, dans chacune de ces petites églises, d'un nombre de reliefs beaucoup plus restreint.

Le premier de ces petits sanctuaires est l'église d'un métochi de Saint-Luc, à Aliveri sur l'île d'Eubée. Dans cette dépendance du couvent-mère, où l'on travailla à la même époque (1010), les praticiens ont dû être les mêmes, du moins en partie.

C'est encastrés dans les murs d'une église plus moderne qu'on trouve deux fragments sculptés importants. Longs chacun d'un mètre environ, et hauts de 10 cm environ, ils formaient probablement le linteau de la porte d'entrée du narthex dans la nef. La « façade » de ce linteau est décorée d'un motif qui se laisse comparer à ceux des entablements des iconostases de Saint-Luc, mais qui ici manque totalement de relief. C'est une suite de petits médaillons formés par des rinceaux et à l'intérieur desquels se dressent de petits fleurons, tandis que d'autres feuilles occupent les espaces entre les médaillons. Le tout se détache en blanc sur un fond d'ombre. M. Orlandos qui a publié ce marbre ne parle pas de remplissage de mastic. Mais il a pu y en avoir. L'éditeur signale, aux extrémités de ce linteau, des figures de griffons qui n'apparaissent pas sur la photographie.

Les petits chapiteaux des quatre colonnes de l'iconostase sont, à quelques détails

(1) L. Philippidou-Bouras, Ὁ ἐξωνάρθηξ τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, dans Δελτίον τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ., περ. Δ', t. ΣΤ', 1972, p. 21-22, fig. 4, pl. 13, 14.

près, les mêmes qu'à Saint-Luc. On y a repris le thème des bandes à double rainure dans les enroulements desquelles on installe des rosaces. La version de cet ornement, en Eubée, se distingue peu des deux versions enregistrées à Saint-Luc. L'entablement est décoré sur la face qui regarde le sol et sur celle qui regarde vers la nef. La première présente, dans chaque intercolonnement, deux ou trois motifs centripètes, composés de nœuds et de boucles élégants, complétés par des palmettes. La seconde face — la principale — est divisée en deux parties : celle du milieu est occupée par une série de petits cadres rectangulaires formés par une bande et des rosettes qui font saillie au milieu de ces cadres. Un nœud placé entre chaque paire de ceux-ci les rattache les uns aux autres. Trois gros « boutons », qui ont perdu leur « contenu » (ornements ou personnages), sont superposés à ce motif. Aux deux extrémités du même entablement, on remplace celui-ci par des imitations d'inscriptions arabes. Particulièrement somptueuses, elles réunissent des lettres coufiques très allongées et fleuries et un tapis de rinceaux qui sert de fond aux lettres. Les lettres sont en saillie sensible par rapport à ce fond ornementé, de sorte que, dans l'ensemble, cela fait l'effet de reliefs à fonds vermiculés. Des inscriptions fictives de ce genre, mais aux lettres plus serrées et donc presque dépourvues de « vermicule », courent le long du bord supérieur des chancels de l'iconostase ; le reste de ces dalles est rempli de motifs semblables aux ornements de la partie centrale de l'entablement. Ce sont les inscriptions pseudo-coufiques qui donnent un intérêt particulier aux sculptures de cette église. Car il s'agit de motifs qui, par leur facture, annoncent les reliefs au « vermiculé », si fréquents au XIIe siècle, en Grèce. Les reliefs d'Aliveri montrent que ceux-ci ont été précédés, au XIe siècle, par des œuvres semblables, mais qui étaient des imitations directes de modèles arabes. On en reparlera p. 98 où il sera question des reliefs byzantins à fond ornementé.

Bibliographie. — Orlandos, dans Ἀρχεῖον Z 2 p. 131 et suiv. Stikas, Ὅσιος Λουκᾶς, p. 16-17, fig. 3-5 (en 1010).

45 bis. **Saint-Nicolas-des-Champs en Béotie** (pl. XIX).

L'église Saint-Nicolas-des-Champs (*στὰ καμπιά*) se trouve en Béotie, mais à peu de distance de Saint-Luc en Phocide. C'était peut-être un métochi du monastère de Saint-Luc. Sans qu'on puisse citer une date de fondation pour ce monument, son architecture rappelle le catholikon de Saint-Luc, et cette parenté s'étend aux reliefs qui décorent les chapiteaux des grandes colonnes sous la coupole et les linteaux des portes de Saint-Nicolas. On y trouve partout le tapis de reliefs fins et peu saillants qui caractérisent le décor plastique des chapiteaux de la Panaghia de Saint-Luc et celui des deux iconostases de ce monastère. On retiendra en particulier, sur le chapiteau que nous reproduisons (phot. Ch. Bouras), la largeur du tailloir avec sa petite croix flanquée de rinceaux plats, et d'autres rinceaux, fleurons et bandes à nœuds, autour d'une croix plus saillante, sur le corps du chapiteau, ainsi qu'une large tresse sur l'abaque (qui fait partie du chapiteau).

Bibliographie. — R. N. Schultz et S. H. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*, Londres, 1901, p. 69 et suiv., fig. 16, pl. 60.

46. **Castoria. Église des Saints-Anargyres** (pl. XXXI, XXXII).

A Castoria, le décor sculpté n'est présent que dans la petite église des Saints-Anargyres. A ne considérer que les reliefs qu'on y trouve, il est raisonnable de dater ce monument du XIe siècle : il s'agit d'une version plus rustique de l'art de Saint-Luc.

Aux Saints-Anargyres, ce sont des reliefs sur les encadrements de trois portes, à savoir la porte qui du narthex conduit dans la nef, et les deux portes latérales. Ces cadres sculptés sont sûrement contemporains quoique décorés de façon différente : les ornements qu'on y relève trouvent des pendants à Saint-Luc. Le cadre de l'une des portes latérales comprend une corniche plus saillante décorée d'acanthes et le cadre proprement dit sur lequel sont alignés, sans plus de liens les uns avec les autres, divers motifs que nous avons relevés à Saint-Luc : un « bouton » central saillant orné de bandes entrecroisées (on imite la technique des interstices perforés), et deux chiens antithétiques, mais non pas symétriques, de part et d'autre de ce « bouton ». Ces chiens portent un collier emperlé ; comme sur les vases orientaux, derrière chacun d'eux se profile une plante à longue tige. Après les chiens viennent deux aigles vus de face, les ailes éployées, et enfin, deux grandes feuilles dressées. Sur les chambranles de la même porte, on trouve une paire de croix aux branches arrondies aux extrémités, suivies de rosaces, d'oiseaux et encore de feuilles dressées. Il convient de rappeler ce que nous disions page 59 des figurations de ce genre, appliquées à des encadrements d'ouverture, à propos d'un relief de Saint-Luc. Ici aussi il s'agit d'un encadrement d'une porte *extérieure* (la porte intérieure offre un décor dont les *zodia* sont absents).

Le cadre de la porte intérieure offre un décor plus sobre. Sous une corniche qui ressemble à la corniche de la première porte, y compris la rangée des acanthes classiques, le cadre proprement dit se présente de la même façon sur les trois côtés. La partie intérieure, soigneusement profilée, est dépourvue d'ornement, tandis que la partie extérieure est occupée par des boucles de deux bandes qui, en se croisant, forment de petits médaillons. Des croix de Malte et des étoiles sont inscrites alternativement dans ces disques. Enfin, la porte Nord répète les mêmes motifs, avec cette seule différence que, à l'intérieur des boucles de l'ornement principal, on y a installé, à côté des croix de Malte et des rosettes, de petits fleurons et des feuilles de lierre.

Encastrés dans un mur, à l'intérieur de l'église, on trouve deux fragments de l'entablement de l'iconostase. Ces fragments, qui correspondent à l'extrémité gauche de l'entablement, nous montrent, de gauche à droite, une rosace, un griffon tourné à droite et une imitation d'une inscription coufique, trois arbres alignés du genre « cyprès », une croix, deux paons de part et d'autre d'une fontaine, une nouvelle inscription pseudo-coufique, un griffon tourné à gauche et une rosace. Le tout sculpté à méplat sur un fond nu, orné d'un certain nombre de petites rondelles décoratives. La même église conserve aussi une plaque de chancel. Une moitié de celle-ci est décorée de nombreux cercles, les uns enfermés dans des boucles de bandes et les autres, plus grands, installés à l'intérieur des cadres formés par de petits cercles. Sur ces cercles, des croix de Malte, des rosaces, des fleurons, des feuilles de lierre, un « soleil ». Sur l'autre moitié, des compositions ornementales formées à l'aide de bandes entrelacées, et au milieu de l'une d'elles, un petit aigle de face les ailes éployées. Les bandes de ces ornements ont cette particularité d'être assez larges et de présenter tout au long une saillie en boudin, flanquée de deux rainures. Des ornements de ce genre seront imités à la fin du Moyen Âge (v. p. 150).

Si fragmentaire que soit la décoration des Saints-Anargyres, on en connaît assez pour constater que son programme ornemental est très apparenté à celui de Saint-Luc et du métochi de ce couvent. Ce grand monument a dû servir de modèle aux sculpteurs d'une vaste région, vers le milieu du XIe siècle. Rappelons les motifs communs : les bandes de boucles décorées de croix, d'étoiles et de rosaces, des « boutons » ornementés, des encadrements d'ouvertures par des figurations de *zodia* juxtaposées, parmi lesquelles les chiens de chasse, les oiseaux et l'aigle vu de face ; enfin, appliquées au décor de l'entablement d'iconostase, des imitations du coufique fleuri.

Bibliographie (pour la sculpture). — Orlandos, dans Ἀρχεῖον Δ, 1, 1938, p. 9 à 60.

47. Thessalonique. Église de la Vierge « tôn Chalkeôn » (pl. XXX).

Fondée en 1028 par un haut fonctionnaire de l'Empire, cette église est surtout connue pour ses fresques contemporaines de l'édifice. Du décor sculpté, qui a pu être plus riche, à l'origine, il ne reste plus que les quatre grands chapiteaux des colonnes qui supportent la coupole. Étant donnée la chance exceptionnelle que nous avons de connaître la date exacte de ces pièces, on regrette de ne pas disposer d'un ensemble plastique plus important.

Les quatre chapiteaux sont de forme identique, en pyramide tronquée. Chacune de leurs quatre faces forme un trapèze très légèrement bombé ; de doubles tresses courent le long des arêtes du chapiteau et en séparent les quatre faces. Chaque face présente un décor, identique dans ses grandes lignes : c'est une bande qui encadre un grand disque central et cinq petits disques tout autour. Seul change le motif qui occupe le disque du milieu. Nous y relevons une rosace convexe, un « soleil », une croix sur fond concave, une croix dans un petit cadre rectangulaire élargi par un petit arc, dans sa partie haute ; une rosace sur fond concave, une croix sur un fond concave, formée par des pétales étroits et pointus.

Le motif de base qui revient sur tous ces chapiteaux est de ceux que nous avons observé à Saint-Luc, au métochi de Saint-Luc en Eubée, à Castoria, Saints-Anargyres. Il s'agit sûrement de chapiteaux de la même tradition, mais peut-être d'une version un peu moins ancienne, les ornements ayant perdu un peu de leur fermeté.

Bibliographie. — D. E. Evangelidis, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Salonique, 1954. Karoline Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jarhunderts in der Kirche* Παναγία τῶν Χαλκέων, *in Thessaloniki*. Graz-Cologne, 1966. Je dois à M. Ch. Bouras les photographies — inédites — des chapiteaux de cette église que je publie.

48. Nauplie (Argolide), **Hagia Moni** (pl. XXXII).

Les fenêtres géminées sont séparées par une colonnette octogonale qui se termine par un motif cubique décoré d'une palmette enfermée dans un cadre en forme de cœur ; les écoinçons, au-dessus, sont occupés par des feuillages. Le chapiteau posé sur cette colonnette est également garni de reliefs qui forment une composition assez compliquée avec une palmette centrale au-dessus et des tiges à deux rainures entrecroisées, au-dessous.

Je reproduis ce chapiteau et la colonnette à titre d'exemple, tout en rappelant certaines séries d'œuvres analogues qui appartiennent au Musée Byzantin d'Athènes. Nous en avons reproduit un groupe, dans le tome I du présent ouvrage, pl. LXII 6. Ces reliefs adaptés à des colonnettes de fenêtres géminées nous fournissent l'occasion de mettre en valeur une particularité des usages des décorateurs byzantins du Moyen Âge. Il s'agit de l'usage qui consistait à s'en tenir à un petit nombre de formules qui se laissaient adapter — au prix de retouches légères — à plusieurs fonctions semblables mais distinctes. Ainsi, les colonnettes avec leur sommet cubique à reliefs et les chapiteaux-impostes qui les coiffaient : ces motifs peuvent être appliqués tout aussi bien à des iconostases qu'aux fenêtres. Rien de plus régulier, d'ailleurs, puisque, dans les deux cas, on prolongeait ou on reprenait la tradition classique.

49. Daphni près d'Athènes. Catholicon. Fin du XIe siècle (pl. XXXIII, XXXIV).

Sculptures architecturales. Un grand chapiteau garni de deux rangées de feuilles dressées : feuilles d'acanthes surmontées de feuilles aquatiques. Deux des chapiteaux de la Panaghia de Saint-Luc en Phocide, antérieurs à l'an mille, ont la même forme

(pl. XVIII). On la retrouve, vers la fin du XIIIe siècle, appliquée à plusieurs grands chapiteaux de la Métropole de Mistra. — Corniches à l'intérieur du chœur et dans la nef à la base des trompes d'angle : rinceaux et autres motifs plats et y compris des imitations de lettres coufiques, en marqueterie polychrome. A certains angles, des oiseaux aussi plats mais en saillie plus forte viennent se superposer aux ornements en marqueterie.

On retrouvera, au XIIe-XIIIe siècle, le même procédé de la superposition de *zodia* en saillie à un fond ornementé. Mais les *zodia* et le fond y seront traités plastiquement (et ne seront plus plats). Il nous paraît raisonnable de reconnaître dans la formule de Daphni (v. aussi des fragments d'une corniche semblable à Agnandi (Taxiarques), Locride (phot. G. Miles) (pl. XXXIII) un stade d'évolution qui — dès 1100 environ — annonce celle des monuments du XIIe-XIIIe siècle (v. pages 98 et s.). A ce stade, cette technique trahit tout particulièrement sa parenté avec l'orfèvrerie, dont elle dérive. A Agnandi, la place des oiseaux de Daphni est occupée par des griffons d'allure « orientale » (avec rosette sur la cuisse) ; comme les griffons, plus saillants, le rinceau avec fleuron est plat, sur un fond qui a dû recevoir un mastic.

Iconostase. Deux petits chapiteaux en marbre blanc ornés de croix fleuries. Ces ornements rappellent les chapiteaux de l'iconostase de Sainte-Sophie de Kiev (pl. LV). Reliefs plats, branches de la croix élargies ; les tiges autour de la croix sont garnies de fleurons à trois pointes et marquées d'une ligne médiane enfoncée.

BIBLIOGRAPHIE. — G. MILLET, *Le monastère de Daphni*. Paris, 1899. R. KAUTZSCH, *Kapitellstudien*. Berlin, 1936, pl. 44, nº 745 et p. 211. M. HATZIDAKIS, *Athènes byzantine*. Athènes, s. d., fig. 75.

50. Prespa. Ruines de la basilique. Fragments de sarcophages (pièces trouvées *in situ*). Début du XIe siècle (pl. XXXVI, XXXVII).

Les fouilles dirigées par M. N. Moutsopoulos, sur l'île Saint-Achillée du lac de la Petite Prespa, en 1965, ont fait apparaître, à côté de bien d'autres vestiges du haut Moyen Âge, deux sarcophages à couvercle plat, dont la façade est décorée de reliefs de faible saillie et d'un style archaïque mais ferme. La facture de ces reliefs suffirait pour les dater du XIe siècle. Mais on devrait pouvoir préciser davantage. C'est sur cette île que le tsar bulgare Samuel installa sa capitale et le siège du primat de Bulgarie, quelques années avant sa chute finale. Il y transporta de Larissa le corps de saint Achillée, avant de s'y faire enterrer lui-même (1014). Par la suite, la cité de Prespa perdit pour toujours son importance politique, religieuse et administrative.

Les deux sarcophages découverts par les fouilleurs *in situ*, dans le chœur de la cathédrale, sont décorés avec soin. Dans l'un d'eux fut trouvé une précieuse soie byzantine ornée d'images de lions. Il y a donc bien des chances qu'on soit en présence du sarcophage de Samuel lui-même ou de quelqu'un de son entourage ; ceci nous inviterait à dater les reliefs que nous verrons maintenant, du premier quart du XIe siècle.

L'un des deux sarcophages est dépourvu d'ornements. Sur l'autre, le motif central montre une croix flanquée de deux étoiles inscrites dans des carrés et de deux arbres symétriques (palmiers ou cyprès) installés sous ces étoiles. Un motif insolite entoure ces reliefs : seize anneaux qui forment un cadre rectangulaire. Les deux premiers (en haut) de ces anneaux renferment, l'un, une fleur à quatre pétales, et l'autre, une croix de Malte. Enfin, des êtres vivants se dirigent vers ce cadre d'anneaux : à gauche c'est une grue, et à droite, un chameau. L'un et l'autre sont survolés par un oiseau aux ailes éployées qui s'apprête à toucher de son bec le cou de la grue ou la bosse du chameau. Iconographiquement il s'agit d'un hapax.

Parmi les fragments de meubles d'église trouvés dans les ruines de la basilique de Prespa, relevons un chapiteau d'iconostase dépourvu d'ornement et surtout une plaque de chancel décorée d'une croix du même dessin carré et de deux croix plus petites placées

sous des arcs légèrement outrepassés. Ici et sur les sarcophages, les étoiles, au lieu d'être en relief, sont « en négatif », taillées dans le marbre, avec arêtes vives. Cette technique, qui est une négation de l'art plastique, réapparaît ailleurs, en Grèce et en Asie Mineure (Sébaste de Phrygie) au XIe siècle. Nous en citons plusieurs autres exemples (pages 41 et s.).

Relevons, enfin, les fragments d'une plaque de chancel sur laquelle on trouve un oiseau buvant à une vasque placée sur une longue colonne et, derrière l'oiseau, un palmier. La composition de cette image sculptée, qui est du même style sévère et archaïque, comprenait sûrement deux oiseaux symétriques et deux palmiers, de part et d'autre de la fontaine.

BIBLIOGRAPHIE. — J. IVANOV, *La capitale du tsar Samuel à Prespa* (en bulgare), dans *Izvestia* de la Soc. Bulgare d'Archéol., 1, 1910, p. 64-72. N. MOUTSOPOULOS, 'Η βασιλική τοῦ 'Αγίου 'Αχιλλείου στὴ Μικρὴ Πρέσπα, dans Δελτ. χριστ. ἀρχ. ἑταιρ. IV, 4, 1964-1965, p. 163-203. Le même, Ἔρευνες στὴν Καστοριὰ καὶ τὸν Ἅγιο Ἀχιλλεῖο, et Ἀνασκαφὴ τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου. Δεύτερα (1966) καὶ τρίτη (1967) περίοδος ἐργασιῶν, dans Ἐπιστημ. ἐπετηρὶς τῆς πολυτεχνικῆς σχολῆς, tomes B et Δ. Thessalonique, 1965 et 1969.

51. Kriezoti en Eubée. Église Sainte-Trinité. 1050-1150, plutôt du XIe siècle (pl. XXXVIII).

Fragments d'un décor sculpté qui a dû être abondant. A en juger d'après certains ornements, il s'agirait d'une œuvre plus rapprochée du début de la période envisagée que de la fin. Je la daterais de la fin du XIe siècle.

Relevons deux chapiteaux allongés et les éléments sculptés (le tout est en état de fragments) d'un encadrement de portes et surtout les chapiteaux, les colonnes, en faisceau, avec nœud, les chancels, et l'épistyle de l'iconostase. Les chapiteaux offrent un décor qui dérive de celui de Saint-Luc : bandes qui forment des nœuds et des médaillons à rosaces, ainsi que feuilles d'acanthe dressées qui se déploient, chacune, dans une surface bien délimitée (cf. les chapiteaux de l'église de la Panaghia, à Saint-Luc). Les autres ornements, à prédominance de tiges plates, très rapprochées les unes des autres et se détachant sur un fond d'ombre, appartiennent à la catégorie des ornements sculptés du XIe siècle qui réduisent au possible la plasticité. Les fonds en retrait, qui ne forment d'ailleurs que des fentes étroites, ont dû être remplis de mastic. Cependant, les tresses serrées qui accompagnent le cadre de la porte, annoncent le style des tresses des XIIIe-XIVe siècles, et surtout le style des reliefs de Hosios Mélétios. Sur l'épistyle, un motif plus original : des médaillons formés par un filet de bandes entrenouées. On retrouve ces médaillons sur les épistyles de l'Asie Mineure occidentale, par exemple à Serçikler (Sébaste en Phrygie), et au Musée de Afion Karahisar.

La même église conserve un sarcophage en pierre (longueur 2,05, hauteur 0,74), que les ornements sculptés nous invitent à dater du XIe-XIIe siècle. C'est un sarcophage en parallélipipède, avec couvercle plat. Seule la façade en est décorée de reliefs : un gracieux rinceau suit le bord de la façade, de trois côtés, tandis qu'au milieu se dresse une grande croix fleurie inscrite dans un cadre qui s'arrondit dans sa partie supérieure.

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, dans Ἀρχεῖον E 1, p. 5, fig. 7 à 13, et fig. 3.

B. RELIEFS ISOLÉS

52. Andros, Collection de la Société Archéologique. Relief d'un lion. XIe siècle.

Dalle de marbre blanc (0,63 × 0,80 cm). Dans un cadre plat, sur fond nu, un lion assis la tête retournée en arrière. Malgré la saillie considérable du relief, sculpture plate :

tout le corps de l'animal se déploie dans la même surface et n'est pas modelé. La crinière est rendue par des dessins schématiques gravés, qu'on retrouve sur la cuisse. Le lion est à l'étroit dans son cadre, un peu comme ceux de la façade Sud du catholicon de Saint-Luc en Phocide (notre pl. XXI d). Il s'agirait d'une pièce du XIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον, H 1, 1955-56, p. 65, fig. 47. Dans le même fascicule, reproductions et brèves descriptions de fragments de plusieurs iconostases du XIe-XIIe siècle ornés de beaux ornements. Fig. 40 Γ, sur un petit pilier, le motif assez rare de trois oiseaux superposés.

53. Athènes. Musée Byzantin nº 149. Vierge (pl. II). XIe-XIIe siècle.

Dalle en marbre blanc 68 × 135 cm, avec une image de la Vierge Orante. Ce relief, qui ne manque pas d'allure, rentre dans la catégorie des sculptures archaïques. La « renaissance » classique ne s'y manifeste que dans les proportions de la figure et l'équilibre des masses. Mais la technique de sculpteur est simpliste et, mieux que jamais, on y reconnaît le modèle peint suivi par le praticien. Tout le corps drapé, ainsi que le visage et les mains, se déploient dans une même surface plate, dans laquelle sont creusés, fort énergiquement, les plis. L'emplacement des plis — notamment sur les jambes — imite des modèles peints. On remarquera les arêtes saillantes des plis qui ressemblent à des cloisons (et s'inspirent probablement des traits par lesquels les peintres indiquent les plis), ainsi que les longs plis parallèles et rectilignes, biseautés, du manteau de l'Orante (et le motif rare des franges).

BIBLIOGRAPHIE. — G. SOTIRIOU, *Guide*, p. 47, fig. 23 (attr. au Xe s.) et, dans *Recueil Kondakov*, p. 129 (*Ibid.* p. 133 : Orante sculptée de Makrinitza). DEMANGEL et MAMBOURY, *l. c.*, p. 158, DEMANGEL, dans *Bull. Corr. Hell.*, 62, 1938, p. 435, fig. 2, 3. A. XYNGOPOULOS, dans Μακεδονικά 2, 1941-52, p. 159 et suiv., LANGE, *l. c.*, p. 64 avec bibliographie plus complète.

54. Athènes, Musée byzantin nº 35. Plaque de chancel avec griffons. Fin XIe siècle.

Dalle de marbre blanc, en deux fragments (une partie manque). Cadre saillant décoré d'une guirlande. Deux griffons antithétiques (il a pu y avoir un motif axial, aujourd'hui disparu, mais cela n'est pas certain), taillés en cuvette sur un fond nu. Les deux monstres sont assez bien sculptés, en tenant compte des formes plastiques des corps qui s'arrondissent en s'approchant du fond.

C'est un relief qui s'apparente à ceux des balustrades de San Marco à Venise, qui sont de la fin du XIe siècle, et s'approche encore davantage du relief des deux griffons devant un arbre, au Musée Correale à Sorrento près de Naples. Ce relief, célèbre, n'est pas daté. Il est d'un art moins souple, mais cela ne signifie nullement qu'il soit plus ancien que la pièce du Musée d'Athènes.

Un autre relief apparenté est au Musée lapidaire de Thesalonique. C'est une sculpture d'un griffon figuré seul à l'intérieur d'un cadre saillant, sur fond nu. Le style et la facture sont à peu près les mêmes (v. p. 70).

55. Athènes. Musée Byzantin nº 163. Relief avec aigle et lapin. XIe siècle (pl. XXXV b).

Dalle incomplète figurant un aigle aux ailes éployées qui tient un lapin dans ses griffes, au-dessous de deux petits quadrupèdes (0,97 × 0,92 × 0,12 m).

Technique rudimentaire et style comparables à ceux des sarcophages historiés de Prespa (oiseaux qui descendent en volant vers la grue et le chameau). La dalle serait donc du premier quart du XIe siècle. Le relief y est un peu plus accusé qu'à Prespa (v. nº 50).

BIBLIOGRAPHIE. — SOTIRIOU, *Guide*, p. 49, fig. 26 A.

56. Athènes. Musée Byzantin nº 157. Dalle encastrée dans le pavement d'une salle. Relief d'un aigle. XIe siècle (pl. XXXV a). Prov. de Salonique, 0,98 × 0,78 × 0,09 m.

Plaque sculptée en réserve et entourée d'un cadre nu, irrégulier. Fond nu. Image plate d'un aigle aux ailes éployées qui tient dans ses griffes un lièvre. Sur le corps de l'oiseau, les plumes sont généralement gravées, et quelquefois creusées un peu plus profondément de rainures parallèles (extrémités des ailes, queue). Le corps du lièvre, aplati, se détache, en légère saillie, sur la queue de l'aigle. A certains égards ce relief est comparable à celui d'un chancel conservé au Musée de Mistra. V. notre pl. CXXIV a.

BIBLIOGRAPHIE. — SOTIRIOU, *Guide*, p. 59, fig. 34.

57. Athènes. Musée Byzantin nº 292. Reliefs ornementaux. XIe-XIIe siècle.

Fragment d'une plaque de chancel en marbre blanc. A l'intérieur d'un cadre plat, des rosaces de types différents qui, les unes, s'inscrivent dans des médaillons formés par des bandes entrenouées, et les autres se placent entre les rangées des rosaces du premier type ; une petite croix remplit l'espace entre quatre rosaces. XIe ou XIIe siècle.

58. Athènes. Musée Byzantin. Chancel. XIe siècle (pl. XXXV c).

Dalle rectangulaire en marbre blanc garnie d'ornements sculptés. Le champ principal est décoré de bandes à trois rainures qui s'entrenouent et forment un cadre rectangulaire qui renferme un losange ; sur chaque côté de celui-ci, une bande circulaire. Au milieu et dans les boucles, cinq rosaces (cf. pl. XVI d et LXVIII c, d). Le long du bord supérieur, une pseudo-inscription coufique ; le long du bord droit, un rinceau plutôt gravé que sculpté. Le relief est plat partout sauf en ce qui concerne les rosaces, plus plastiques. A en juger d'après l'ornement pseudo-coufique appliquée au décor sculpté, il s'agit presque sûrement d'une œuvre de la région d'Athènes, dans un sens plus ou moins large du terme. La facture des reliefs parle en faveur du XIe siècle.

Nous réunissons, sur la pl. XXII, quatre autres exemples d'ornements pseudo-coufiques sculptés et peints. V. aussi pl. XXVII, XXIX, LXXXIV.

BIBLIOGRAPHIE. — G. A. SOTIRIOU, 'Αραβικαὶ διακοσμήσεις εἰς τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, dans Πρακτικὰ τῆς χριστ. ἑταιρ., 1933-1934 (en 1935) fig. 46.

59. Athènes. Petite Métropole.

Quatre dalles sculptées, encastrées dans les façades, remonteraient au XIe siècle, d'après leur style.

Nous les relevons *infra*, p. 96, avec l'ensemble des reliefs médiévaux réunis sur les façades de cette église.

60. Chalkis en Eubée. Musée. Chancel. XIe siècle.

Plaque de chancel (?). Un griffon. Relief en réserve. L'image du monstre est tout à fait plate, sauf les ailes dont l'une est couverte de rainures (pour représenter les

plumes) et l'autre, couverte de rainures concentriques et de petits motifs ronds ; modestes ornements végétaux sur les cuisses ; double contour le long des jambes. Fond nu. Cadre irrégulier nu et saillant. Le cadre et le style de ce relief rappellent ceux des animaux au Musée de Sofia (n° 70), mais les ornements sur les cuisses pourraient suggérer une époque plus avancée.

61. Mont-Athos. Protaton de Karies. Iconostase. XIe siècle.

Reliefs d'une très belle iconostase, qui pourraient remonter à l'an 1000.

C'est une iconostase en marbre, plus large que d'ordinaire, flanqué de deux « proskynetaria » devant les piliers. La frise étroite de l'épistyle ornée de feuilles à saillie considérable n'a pas d'analogies parmi les reliefs du XIe-XIIe siècle en Grèce. Les petits chapiteaux, aux feuilles d'acanthe très schématiques, se situent dans le prolongement de modèles antiques. Les dalles des chancels, au contraire, pourraient être du XIe siècle aussi bien que d'une époque légèrement antérieure. Ils sont décorés de bandes entre-nouées. La composition s'y construit autour d'un losange central, typique pour le XIe siècle. Plusieurs motifs genre rosaces. Sur les petits piliers, de part et d'autre de la « porte royale », superposition de feuilles-palmettes séparées par des cadres horizontaux. Ce dernier motif est archaïque pour le XIe siècle. On le voit en Macédoine yougoslave (voir pl. LXXXVI), et en peintures murales, dans certaines chapelles de la Cappadoce (N. Thierry, *Art byzantin du haut moyen âge en Cappadoce*, dans *Journal des savants*, 1972, p. 248, fig. 13 et autres exemples cités.

Les reliefs de Karies manquent d'unité de style, et cette particularité parlerait en faveur d'une date antérieure à la plupart des pièces du XIe s., ou d'une œuvre indépendante de la lignée principale à laquelle appartient, par exemple, Saint-Luc en Phocide. Rapports possibles avec les ateliers de la Macédoine voisine.

BIBLIOGRAPHIE. — L. BRÉHIER, dans *Atti del V congresso internal. di studi bizantini* (en 1936) Rome 1940, pp. 46-56. Cf. BROCKHAUS, p. 40 et suiv. ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον, H 1, 1953, p. 83-91.

62. Mont-Athos. Lavra Saint-Athanase. Dalles sculptées. XIe siècle (pl. XXXIX, XL).

Trois dalles sculptées qui servent actuellement de parapet à la phiale du monastère. Les trois ont appartenu à un même ensemble, probablement une iconostase. Les reliefs qui les décorent présentent des compositions géométriques formées par des bandes à nœuds. Les bandes, plus ou moins larges, sont enrichies d'un boudin saillant. Deux fois sur trois, ces bandes forment un losange central et cinq médaillons dont l'un, plus grand, occupe le milieu de la composition tandis que les quatre autres sont dans les coins du rectangle de la dalle. Dans le troisième cas, les bandes à nœuds forment huit petits champs rectangulaires, sur deux rangées, à raison de quatre par rangée.

Dalle A. Le médaillon central contient une image d'un aigle qui frappe de son bec un lièvre qu'il tient dans ses pattes. Dans les autres médaillons, deux croix de Malte, un soleil et une rosette ; entre les cadres, des palmettes et deux oiseaux.

Dalle B. Le médaillon central et les autres médaillons sont occupés par des rosettes convexes ou concaves. Entre les cadres, deux oiseaux et plusieurs palmettes ou motifs floraux. Sur cette dalle, l'un des oiseaux semble nettoyer de son bec les plumes de son cou. C'est le même genre d'image que sur le relief de Saint-Luc (pl. XXVI) et sur un autre à Nerezi (pl. LXXVIII). C'est entre les deux que chronologiquement on devrait placer la dalle de Lavra (en fait, les deux dalles) : un bon exemple de « cliché » dont on s'est servi, pendant une centaine d'années et peut-être dans plusieurs ateliers (Phocide — Athos — Macédoine ?).

Dalle C. Chacun des huit champs rectangulaires est occupé par un motif indépendant : deux griffons, deux oiseaux, un lion, une paire de paons devant une fontaine, deux rosaces.

BIBLIOGRAPHIE. — N. P. KONDAKOV, *Pamjatniki hristianskago iskusstva na Afone*. Saint-Pétersbourg 1902, p. 38 et suiv., fig. 15-18. *Ibid.*, fig. 63 : dalles avec *solia* encastrées dans les murs extérieurs de l'église de Chilandar. G. MILLET, *Phiale et simandre à Lavra*, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XXIX, 1905, p. 105-141.

63. Rhodes. Musée. Reliefs de paons. XIe et XIIe siècle.

Dalle qui conserve des reliefs de deux époques. C'est une pièce assez étroite le long de laquelle, au XIe siècle, on avait taillé une série de rosaces bordées de petits cercles, et au XIIe siècle, en relief plus accusé, deux paons buvant à une fontaine à vasque. Techniquement le travail est moyen, mais le passage d'un style à l'autre est instructif. La destination de cette plaque est incertaine.

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον G 2, 1948, p. 219, fig. 165.

64. Serrès, cathédrale. Iconostase. XIe siècle (pl. XXXVIII).

Décor sculpté d'une iconostase du XIe siècle : chapiteaux, petits piliers et quatre plaques de chancel. Deux de ces plaques, plus larges, sont ornées d'un motif de losanges, à l'intérieur desquels s'inscrivent une croix au milieu et des rosaces et palmettes, tout autour ; deux autres plaques présentent une croix flanquée de deux cyprès et de deux disques étoilés ; la croix se termine partout par une « pomme » (sphère).

Les chapiteaux de l'iconostase, en pyramide tronquée, sont décorés, les uns, par une rangée de feuilles d'acanthe dressées, séparées par des raies, et les autres par des feuilles de vigne, à raison d'une de chaque côté du chapiteau ; ces feuilles ont une tige qui rejoint un motif genre grappe de raisin, placé à chaque angle du chapiteau. Ce deuxième décor du chapiteau s'inspire de chapiteaux du VIe siècle, dont on connaît d'autres imitations médiévales, par exemple sur l'iconostase de Saint-Luc et le ciborium de Kalambaka (nos pages 59 et 148).

Fragment d'un sarcophage en marbre blanc. La façade en est décorée de reliefs peu saillants et grêles. Ils forment des arcs sous lesquels se déploient (sur le fragment conservé) une croix flanquée de deux cyprès et un motif de rinceaux.

Le décor de ce sarcophage et la technique des reliefs rappellent ceux des sarcophages princiers de Kiev, qui sont du XIe siècle (v. p. 86 et suiv.).

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, 'Αρχεῖον E 2, p. 159-163, fig. 5, 6. CHESNAY, dans *Mon. Piot*, X, 1904, p. 134-135. G. SOTIRIOU, dans 'Επετηρὶς τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν, 11, 1935, p. 449 à 457. L. BRÉHIER, dans *Atti del V congresso internal. di studi bizantini* (en 1936). Rome, 1940, p. 55.

65. Thèbes. Musée. Vierge (pl. II).

Dalle en marbre blanc de forme semi-circulaire qui a dû former le tympan au-dessus d'une porte d'église. Le coin gauche en bas et autres parties périphériques de cette pièce, endommagés ou arrachés ; le visage et les mains de la Vierge partiellement effacés. La Vierge est représentée en buste, de face, les deux bras levés en orante. Cette image est sculptée en réserve sur un fond plat et nu, arrêté par un cadre saillant. Le relief est plat, les traits du visage, les plis du maphorium sont plus gravés que sculptés. Tant qu'on peut en juger, le dessin est très beau. Le style et la facture de cette pièce nous invitent à la dater du XIe siècle.

Un précieux et rare exemple d'une sculpture appropriée à un tympan de porte (cf. le tympan sculpté, avec un buste du Christ, sur l'ivoire de la cathédrale de Trèves qui figure une procession religieuse devant une église).

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Ε 2, 1939-40, p. 133-134, fig. 16.

65 bis. Thèbes. Musée lapidaire. Fragment d'épistyle.

Sur le fragment conservé, le côté principal présente une suite de médaillons qui renferment des bustes (de droite à gauche), du Christ au nimbe crucifié, de la Vierge et de trois apôtres. Ces images sont gravées et ne portent pas d'indications des noms des personnages représentés. Sur le côté tourné vers le sol, trois autres médaillons, dont deux avec rosettes, et un troisième (sous les images du Christ et de la Vierge), avec un chrismon. Orlandos attribuait cette pièce au ixe siècle, probablement à cause d'une vague ressemblance de style des personnages avec des peintures plus ou moins archaïques (p. ex. sur les mosaïques de Saint-Démètre de Salonique, images de saints dans des médaillons). Mais les gravures sont trop sommaires, pour insister sur cette ressemblance. Tandis que le recours à la rangée de médaillons, avec des bustes de la Déisis et des apôtres, ainsi que les médaillons à rosettes, fait penser plutôt au xe-xie siècle. C'est la datation que nous proposons, mais qui reste hypothétique.

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Ε 2, 1939-40, p. 126, fig. 7 et 8.

66. Thèbes. Musée lapidaire. Chancel avec paons.

Dalle incomplète en marbre blanc (0,57 × 0,57 × 0,09 cm) avec deux paons antithétiques devant un arbre stylisé à fleuron-palmette au sommet. Dessin ferme, relief accusé, fond tapissé de rinceaux. Cadre saillant sans ornements.

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Ε 2, 1939-1940, p. 138-139, fig. 20.

67. Thèbes. Musée lapidaire. Chancel, aigle et oie (pl. LXXXVI d).

Dalle en marbre blanc brisé (0,75 × 0,70 × 0,08 cm), avec un aigle qui, s'étant posé sur une oie, est en train de l'égorger. A côté, une fontaine avec pomme de pin et vasque. Dessin ferme, relief accusé, fond nu, cadre saillant tapissé de rinceaux.

Bibliographie. — Orlandos, dans 'Αρχεῖον Ε 2, 1939-1940, p. 138-139, fig. 21.

68. Thessalonique. Musée archéologique. Dans la cour, une dalle incomplète en marbre blanc. xie siècle (Pl. XL).

A l'intérieur d'un cadre saillant irrégulier, un griffon passant tourné à gauche. Relief massif et rude, mais assez puissant. Un certain modelé aux ailes et aux pattes. L'image du monstre est mal inscrite dans son cadre et ne se tient pas d'aplomb sur ses pattes (celles du devant sont plus courtes). Fin du xie siècle (?).

Bibliographie. — A. Orlandos, dans 'Αρχεῖον ΙΙ, 1, 1955-56, p. 65, fig. 48 signale, toujours à Thessalonique, mais sans préciser le lieu de conservation (n'est-ce pas à Saint-Georges ?) une dalle avec un lion assis la tête retournée en arrière. Le style de ce relief est un peu moins archaïque, et fait penser à la fin du xie siècle.

YOUGOSLAVIE. BULGARIE

69. Ohrid. Sainte-Sophie. Ciborium et iconostase. xie siècle (pl. XLI à XLIII).

Reconstruite vers 1025 par l'administration byzantine, la cathédrale Sainte-Sophie d'Ohrid est un sanctuaire de prestige, qui devait témoigner du retour de l'Empire, dans un pays peuplé de Slaves, que les rois bulgares lui avaient arraché précédemment. Ce retour de l'Empire n'a pu se faire qu'après la défaite des Bulgares. Il est à supposer que les Byzantins ont voulu que cette cathédrale soit grande et belle, et c'est effectivement un édifice qui a beaucoup d'allure. Mais — à considérer les sculptures — la réalisation de cette œuvre ambitieuse avait été confiée à des praticiens trouvés sur place, du niveau de ceux qui travaillèrent aux Saints-Anargyres de Castoria, les tailleurs de pierre de Saint-Luc en Phocide leur étant nettement supérieurs.

Ciborium.

La cathédrale d'Ohrid ne conserve que des vestiges assez pauvres de son décor sculpté initial : aucun élément du décor proprement architectural, ni de celui des meubles liturgiques, mais seulement quelques fragments (dépourvus de sculptures) du *ciborium* de l'autel, et surtout un certain nombre de chancels de l'ancienne iconostase. Le reste a disparu, après avoir été dépecé, probablement à deux reprises, d'abord au xive siècle, à l'époque d'une grande restauration de Sainte-Sophie par les soins de l'archevêque Grégoire (v. plus loin, p. 149, sur les belles sculptures de la chaire commandée par ce prélat), et une seconde fois lors de la transformation de l'église en mosquée. C'est à cette dernière occasion que la paroi de l'iconostase fut supprimée, et une partie des marbres de celle-ci, encastrée dans le dallage. C'est le cas notamment de quatre plaques provenant du ciborium qui ont chacune la forme d'un quart de cercle. Elles permettent d'imaginer la forme de ce meuble, qui a dû ressembler au ciborium qui figure sur deux des fresques du xie siècle, dans le chœur de Sainte-Sophie (Communion des apôtres et Saint Basile officiant). C'était un ciborium de forme courante au Moyen Age à Byzance, qui repose sur quatre colonnettes. Réunies les unes aux autres par des plaques découpées en arc, supportaient un toit horizontal que coiffait, en son milieu, un toit pyramidal. Tandis que dans d'autres cas les plaques arquées sont décorées de croix et d'autres ornements sculptés, à Ohrid leur surface est nue (en dehors d'une rainure d'encadrement).

Iconostase.

Ce qui reste de l'iconostase ancienne a été récupéré en partie au cours des travaux de restauration récente, et en partie reconnu parmi les plaques de marbre réutilisées par les Turcs lors de la construction, par leurs soins, du minbar hissé sur un long escalier (qui existe encore). Cette construction bâtarde a été réalisée avec des fragments de l'iconostase et du ciborium de l'archevêque Grégoire, du début du xive siècle (v. *infra*, p. 149).

La première série de reliefs appartient aux petits piliers de l'iconostase qui, tout en retenant les plaques des chancels, dans leur partie inférieure, se prolongeaient par des colonnettes octogonales qui supportaient l'entablement. Les reliefs ne couvrent qu'un seul côté de ces piliers, celui qui était tourné vers la nef. Sur chaque petit pilier, les motifs sont différents : rinceau simple et cadre en file de perles ; superposition de palmettes dans des cadres en forme de cœur (une croix couronne ces deux motifs) ; succession de disques formés par les boucles de deux bandes à rainure, bandes qui

forment aussi des nœuds entre les boucles et entre celles-ci et le cadre commun. Une imitation d'une lettre coufique surmonte ce motif des rosaces de deux types alternant qui remplissent ces disques. Le quatrième motif est fait de disques analogues mais plus grands, et les rosaces sont légèrement différentes ; mais surtout des écoinçons entre les disques sont remplis de palmettes. C'est l'ornement sculpté le plus soigné de Sainte-Sophie d'Ohrid.

Nous disposons, d'autre part, de plusieurs plaques de chancel, les unes presque intactes, les autres, en état fragmentaire. Il est possible, comme on l'a supposé récemment, que ces fragments de chancels aient appartenu à deux iconostases différentes. Mais il faut les supposer de dates très voisines. Trois de ces plaques présentent des compositions ornementales dont l'élément de base est le cercle combiné avec la bande qui l'enveloppe et qui suit également le bord de la dalle rectangulaire. Sur les chancels d'Ohrid, on trouve des compositions avec cinq, sept (et neuf) motifs circulaires, et la bande qui, après les avoir contournés, forme des nœuds entre eux. A l'intérieur des disques ou cercles, on trouve des croix grecques de types différents, des rosaces, des « soleils », des nœuds, et sur deux de ces dalles, dans le cercle central, plus grand, une aigle de face aux ailes éployées (cf. d'autres chancels de ce genre, p. 68). Sur l'un de ces deux reliefs, qui sont les meilleurs de la série, l'aigle tient dans ses griffes un petit quadrupède, et dans l'autre, un serpent dont le corps fait le tour de l'oiseau et approche sa tête de celle de l'aigle (cf. la porte de Saint-Nicolas d'Ohrid, nº 116). Si je vois bien, l'aigle qui tient le quadrupède porte dans son bec un petit rameau fleuri.

Des deux plaques sans cercle, l'une montrait deux paons symétriques (on n'en voit plus que la queue de celui de gauche) de part et d'autre d'un grand cratère derrière lequel surgissent de grandes feuilles-palmettes à longues tiges. Le relief est peut-être d'un style plus plat et rudimentaire que celui des chancels avec les deux aigles. Mais le fragment est trop incomplet, pour affirmer qu'il s'agit d'une main différente. Enfin, sur le dernier fragment du chancel, il faut retenir une grande croix faite avec une torsade. Cette torsade, vigoureuse, se distingue du même motif dans l'interprétation qu'on lui donnait à la fin du Moyen Age (v. *infra*, nº 156) par la largeur de la bande à deux rainures et la présence, dans les boucles qu'elle forme, d'une série de petits disques ou points (en noir sur la photographie).

Les reliefs d'Ohrid ont leur physionomie propre, et cela nous invite à les attribuer à un atelier distinct de celui de Saint-Luc, d'Eubée et de Castoria, dont les œuvres ont été étudiées plus haut. L'atelier d'Ohrid pratiquait un art plus rudimentaire, tout en ayant recours aux mêmes motifs : bandes à boucles et nœuds garnis de rosaces et de croix, aigle de face la proie dans ses griffes, inscriptions pseudo-coufiques. Certes, d'une œuvre à l'autre, on enregistre des additions ou des absences, mais dans l'ensemble, le cycle des motifs est le même.

Bibliographie. — Deux études récentes de ces reliefs d'Ohrid, correctement datés : Ivanka Nikolajević-Stojković, *Contribution à l'étude de la sculpture byzantine de la Macédoine et de la Serbie*, dans *Recueil des travaux de l'Académie serbe des sciences. Institut d'études byzantines*, nº 4, Belgrade, 1956, p. 170 et suiv., fig. 9, 10, 11, 12, etc. (avec bibliographie antérieure) (en serbe avec résumé français). K. Petrov, *Plastique décorative en Macédoine aux XIe et XIIe siècles*, dans *Godišen zbornik* de la Faculté de philosophie de l'Université de Skopje, Skopje, 1962, p. 3 à 127 (en macédonien avec résumé français). V. aussi B. Filow, *Early Bulgarian Art*, Berne, 1919, p. 10, fig. 9, 10, 13. J. Maximović, *Szpska srednovekovna skulptura*. Novi Sad, 1971 Index J. V. Okrid.

70. Sofia. Musée archéologique. Cinq dalles de chancels et un chapiteau, trouvés à Stara Zagora et Nova Zagora. XIe siècle (pl. XLIII, XLIV).

1. Nous attribuons au XIe siècle un groupe de reliefs sculptés dans une pierre du pays, fort expressifs, de facture rudimentaire mais vigoureuse. Il s'agit de sculptures

assez « folkloriques », et on ne saurait donc tirer un argument très sûr de la rusticité de ces reliefs, pour les dater de l'époque antérieure au XIIe siècle, lorsque, partout en pays riverains de la Méditerranée, l'art plastique allait faire des progrès appréciables. Et l'on ignore, en outre, dans quelle mesure le Sud-Est de l'ancienne Bulgarie (reconquise par Byzance dès la fin du Xe siècle), où ces reliefs furent trouvés, suivait l'évolution générale des arts ou se contentait d'un art provincial retardataire.

Cependant la datation au XIe siècle des chancels et du chapiteau de ce groupe trouve une espèce de confirmation dans le fait que ces reliefs sont dépourvus de toute organisation formelle. Les animaux des chancels et du chapiteau se détachent sur un fond uni, ceux du chapiteau n'ont même pas l'appui d'un cadre, et, dans aucun de ces cas, un ornement quelconque, géométrique ou végétal, ne vient compléter et « situer » les figures des animaux. Cette sévérité, exceptionnelle, nous semble à peu près exclue à partir du XIIe siècle, même lorsqu'il s'agit d'œuvres rustiques : la tendance générale est alors à l'ornement envahisseur, et la rudesse de l'exécution n'y exclut plus un recours aux ornements. Je m'en tiens donc au XIe siècle, en me référant en outre aux reliefs de Prespa et d'Asie Mineure qui présentent la même facture.

Les cinq plaques de chancel, en pierre locale, ont été découpées sans trop de soins. Sur chaque plaque est sculpté en réserve un sujet unique : un lion passant, une lionne avec son lionceau, un aigle bicéphale, une paire de paons devant une fontaine, un griffon (dalle incomplète). Si le lion ne manque pas de vigueur, l'aile du griffon n'a pas été comprise par le sculpteur, ni le rapport entre la tige à pomme de pin de la fontaine et la vasque qui l'entoure. Dans ces reliefs plutôt rustiques, un seul trait original : les deux têtes de l'aigle. Tous ceux qui ont examiné ces reliefs ont évoqué ce détail rare et rappelé des analogies, soit très anciennes, soit turques et arabo-musulmanes, soit enfin, byzantines. Mais les exemples byzantins sur les tissus et les écussons des Paléologues ou les miniatures de leur temps sont beaucoup plus tardifs, tandis que les spécimens musulmans présentent toujours des détails iconographiques spécifiques qu'on ne voit pas sur le relief de Sofia. Le plus sage, selon moi, est de supposer que les aigles bicéphales faisaient bien partie d'un répertoire byzantin, mais d'un répertoire de figurations zoomorphes moins fréquentes, et qu'on y voyait une espèce d'oiseaux qui avaient cette particularité d'avoir deux têtes et qu'on pouvait figurer à côté de spécimens d'autres oiseaux. C'est ce qu'on voit, par exemple, dans la scène de la glorification de Dieu par toutes les créatures, qui figure parmi les illustrations du fameux Psautier serbe du XIVe siècle, à Munich[1]. On y trouve — à côté d'autres animaux — un aigle bicéphale. Le relief du Musée de Sofia nous apprend que des images analogues circulaient dès une époque plus haute que le Psautier serbe.

2. Même musée de Sofia, un chapiteau en pyramide tronquée massive, provenant de Nova Zagora. Pierre locale, conservation médiocre. Sur trois côtés, des reliefs assez rudimentaires, mais expressifs, figurant successivement un paon de face faisant la roue, les pattes posées sur un globe ; un griffon qui, monté sur le dos d'un éléphant, le frappe de son bec sur la tête ; une scène mutilée, dont on ne conserve que l'image d'un chien à côté d'un cyprès. Plus rare que les autres, le groupe du griffon et de l'éléphant a sa place dans le répertoire des images zoomorphes de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge : la mosaïque de pavement du Grand Palais de Constantinople nous offre un exemple d'une lutte semblable[2], et un relief des parapets de San Marco de Venise,

(1) J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*. Vienne, 1906, frontispice et pl. XLV, p. 97 (Ps. 150). Le général de Beylié avait photographié, au début de ce siècle, à Miafarkin (Turquie orientale, au N.-E. de Diarbekir), une plaque (de chancel ?) qui aurait pu remonter au XIe siècle, et sur laquelle, à côté d'autres oiseaux et un singe, on aperçoit une aigle bicéphale. Cette photographie a été reproduite par J. Strzygowski, *Amida*, p. 366, fig. 317. A. Gabriel, dans les relations de ses voyages, ne mentionne pas cet objet.

(2) Cf. la lutte d'un éléphant et d'un lion, mosaïque du Grand Palais : G. Brett, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*. Londres, 1947, pl. 41.

un second, très apparenté à celui de Sofia (pl. XLIII, XLVIII). Le relief de Sofia montre qu'on l'adaptait aussi à la décoration des chapiteaux. A cet égard d'ailleurs l'intérêt du chapiteau de Sofia va bien au delà de l'histoire du motif de l'éléphant assailli par le griffon. En effet, ce chapiteau serait plus à sa place, dans un pays latin, où, dès avant l'époque romane, il était devenu banal d'agrémenter les chapiteaux de figurations animales et anthropomorphes. Les Byzantins n'ont pas connu cette mode, ou très peu. Mais le chapiteau de Sofia prouve qu'il y a eu des exceptions à cette règle. Il faut se rappeler, pour le Xe siècle, d'une miniature du Paris Coislin 20 qui montre des chapiteaux décorés de deux figures de cerfs[1] et les reliefs de deux chapiteaux de l'église de la Panaghia, à Saint-Luc, avec des figures de séraphins et de tétramorphes (notre pl. XVIII). C'est à la même époque peut-être qu'appartient un chapiteau du Musée Archéologique d'Istanbul (v. nos pages 40, 54), où l'on retrouve, aux angles, les figurations angéliques. Enfin diverses miniatures byzantines représentent des chapiteaux garnis de personnages (des saints, des acrobates).

Bibliographie. — Ces reliefs ont été souvent reproduits. Négligeant les publications de vulgarisation, citons : B. Filow, *Early Bulgarian Art*, Berne, 1919, p. 5, fig. 2, pl. II, 1, 2 (les reliefs sont attribués aux VIIe-VIIIe siècles). N. Mavrodonov, *L'art bulgare ancien. L'art du premier royaume bulgare*. Sofia, 1959, fig. 243-247, 249-253, p. 213-219 (en bulgare).

71. Sofia. Musée archéologique. Dalle avec une flûtiste. XIe siècle.

Fragment d'une dalle sculptée avec flûtiste. Cette pièce, trouvée à Nova Zagora, est aussi isolée sinon plus isolée encore que les reliefs du même Musée que nous venons d'examiner. Il s'agit d'un relief assez plat et tout à fait rustique (voir les bras du personnage), qui décore une dalle de forme irrégulière : cadre horizontal en haut, deux bords arqués sur les côtés, brisure en bas. A l'intérieur de ce cadre, une femme nue, mais coiffée d'un bonnet posé sur des cheveux tressés. Le bonnet est très semblable à celui que porte Hercule (interprété en femme) sur le relief de Kiev (v. no 77). Ce personnage joue de la flûte, les yeux tournés vers la gauche, tandis qu'à droite apparaît une tête (de serpent ?). Je tendrais à interpréter ce personnage, comme une charmeuse de serpent (cf. certains Psautiers de type Chludov)[2]. Pour une raison qui m'échappe, certains archéologues y reconnaissent une centauresse[3]. Une œuvre aussi folklorique ne permet pas de datation scientifique. Mais quelle que soit la date réelle de cette pièce, son style la rapproche des reliefs rustiques du Musée de Sofia, que nous venons d'envisager et que nous datons du XIe siècle.

Je n'imagine pas la destination de l'objet en question, avec son relief à sujet profane peu habituel et que nous ne pouvons pas identifier avec précision. Le Musée Byzantin d'Athènes conserve une plaque sculptée (no 178)[4] qui figure une centauresse jouant de la « mandoline », mais il s'agit d'un relief post-byzantin, qui ne saurait servir de point de comparaison. N. Mavrodinov (*Le trésor de Nagy Szent Miklos*. Budapest, 1963, p. 173, fig. 117) qui a eu l'imprudence de le faire, datait le relief d'Athènes du IXe siècle. Or, le bord en zigzag de la tunique de la centauresse, ainsi que le costume de la danseuse, à côté, pourraient suffire à y reconnaître des échos de l'art gothique tardif (v. aussi la manière

(1) A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris, 1963, pl. LIX, 1. Mendel, *Catalogue*, no 747 (926), p. 545-6.

(2) Ce thème a été repris, en 1066, dans le Psautier British Museum add. 19352, fol. 72. S. der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris, 1970, pl. 35.

(3) V. ci-dessous N. Mavrodinov, *Le Trésor*, etc., fig. 117.

(4) G. Sotiriou, *Guide du Musée byzantin d'Athènes*, no 178, p. 52, fig. 28 A.

de représenter le feuillage de l'arbre). Bref, on ne saurait tirer un argument quelconque du sujet de ce relief, pour définir celui du relief de Sofia. Je m'en tiens donc, en ce qui concerne ce dernier, à l'hypothèse formulée ci-dessus.

Bibliographie. — N. Mavrodinov, *L'art bulgare ancien*, 1959, p. 214-215, fig. 248.

ITALIE

72. Venise. San Marco. Façade Nord. Ascension d'Alexandre. XIe-XIIe siècle (pl. LII).

Dalle en marbre blanc encastrée dans cette façade avec une représentation de l'Ascension d'Alexandre. Ce relief, très célèbre, et souvent reproduit, a été étudié plus d'une fois du point de vue de l'iconographie et de la valeur symbolique de celle-ci. Dans le présent ouvrage nous voudrions « situer » ce relief, par rapport à d'autres sculptures byzantines.

Il y a d'abord le relief d'Istanbul (page 4) qui de tous les exemples connus de la même image, dans la sculpture byzantine, lui est le plus apparenté quant au style et la technique. Mais le relief de Venise le dépasse par la qualité du dessin et des formes plastiques. Il suffit d'observer la précision apportée à la représentation de la coiffure et du costume d'Alexandre et du char. La même précision a été appliquée à la représentation des lapins que l'aurige élève au-dessus des têtes des griffons, et à tout ce qui concerne ces monstres. Mais du point de vue de la technique et du style, il convient de relever la tendance de simplifier les contours et les formes plastiques. Les êtres vivants et les objets représentés sont aplatis et enfermés dans une surface parallèle à celle du mur, et ne s'arrondissent véritablement que le long du bord. C'est ce qui correspond au stade d'évolution du relief byzantin à la fin du XIe-début du XIIe siècle (v. aussi les chapiteaux nos 3, 4, 8).

Bibliographie. — (Excepté tout ce qui concerne ce thème, en dehors de San Marco) G. von Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 127 et suiv. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, p. 111, fig. 33.

73. Venise. San Marco. Sculptures architecturales du XIe siècle (pl. XLV à LI).

L'église de San Marco à Venise a été reconstruite dans la deuxième moitié du XIe siècle, sous le doge Contarini et ses successeurs immédiats (1063-1094), et ces travaux importants comprenaient la confection de nombreux éléments d'une décoration plastique. Si curieux que ce soit — mais il en fut de même au Mont-Cassin — c'est dans les années et les décennies qui ont suivi immédiatement la rupture entre Constantinople et l'Occident, sur le plan ecclésiastique, que les Vénitiens firent le plus grand effort pour imiter dans San Marco les églises byzantines. Leur modèle principal a été l'église justinienne des Saints-Apôtres à Constantinople, mais des influences d'autres œuvres d'art byzantines s'y manifestèrent aussi, dans ce qui a été réalisé à San Marco lors des travaux du dernier tiers du XIe siècle. Le décor sculpté, abondant, en témoigne avec éloquence, et c'est pourquoi San Marco complète substantiellement nos connaissances de l'art plastique byzantin du XIe siècle, son programme et son style. Cependant en observant les reliefs de San Marco nous ne perdrons pas de vue les conditions particulières dans lesquelles ils furent créés. Il y en a deux surtout qui n'ont pas manqué

d'y laisser une empreinte : 1) Venise est située en dehors de l'Empire byzantin et les praticiens locaux qui participaient à la réalisation de la grande église pouvaient avoir d'autres réactions que les Grecs et faire état d'autres traditions ; 2) le modèle byzantin principal qu'on suivait à Venise au XIe siècle était un monument insigne du VIe siècle. Cette situation était particulière. Elle explique la présence à San Marco de nombreuses imitations de chapiteaux et de corniches sculptés d'époque justinienne, ce qui singularise le monument de Venise par rapport aux autres œuvres byzantines de la même époque. Certes, à Byzance aussi, alors, comme à d'autres moments, on imitait des sculptures plus anciennes, et celles du VIe siècle notamment : au cours de la présente étude nous sommes amenés à en citer bien des exemples. Mais le cas de San Marco est particulier en ce sens qu'on y est en présence d'une volonté d'imiter un modèle déterminé et qui, comme tous les grands monuments de cette haute époque, à Constantinople, offrait un décor sculpté particulièrement abondant. Il comprenait notamment un grand nombre de colonnes à chapiteaux corinthiens ou composites, et d'autres encore, dont on a pu (Cattaneo, Buchwald)[1] retrouver les pendants à Venise, soit sous forme de chapiteaux du VIe siècle remployés, soit sous forme d'imitations du XIe siècle. Aucun autre monument byzantin du XIe siècle arrivé jusqu'à nous ne reprend, comme le fait San Marco, le motif de colonnes placées devant les murs, à l'intérieur et à l'extérieur de l'église, — tandis que cette façon de se servir de colonnes, comme d'un thème de décoration monumentale, était normale au VIe siècle dans les grandes fondations de Justinien, à Constantinople. Il n'est pas dans nos intentions d'attribuer à des sculpteurs byzantins — qu'ils aient travaillé à Venise ou à Byzance même — tous les éléments sculptés du décor de San Marco réalisé à la fin du XIe siècle. Ainsi, il n'est pas douteux que certains reliefs — notamment sur les balustrades des tribunes — sont d'une origine ou d'une inspiration occidentale (ornements dits « lombards »)[2]. Et il me semble aussi que la générosité avec laquelle, à San Marco, on a multiplié les éléments du décor, dépasse les usages proprement byzantins et correspond plutôt au goût du faste dont on trouvera plus tard tant de témoins à Venise. Mais si, à San Marco, le décor est surabondant, les éléments qui le composent sont les mêmes qu'à Byzance. C'est de là que chacun d'eux était venu, et c'est ce qui fait l'importance de cet édifice, pour une étude de la sculpture byzantine du Moyen Âge. Ce n'est pas une nouvelle recherche monographique des reliefs de San Marco que nous tentons, et qui serait superflue, après les enquêtes récentes de O. Demus[3], R. Buchwald et F. Zuliani, mais un essai de considérer les sculptures de San Marco sous l'angle des œuvres grecques contemporaines. Il se trouve, en effet, que nos analyses plus détaillées des monuments byzantins du XIe siècle nous permettent de voir les choses un peu autrement que ne les avaient vues nos prédécesseurs, et de reconnaître, à San Marco, non pas seulement des transferts et des imitations de dalles sculptées d'un certain genre ou de chapiteaux ou d'ornements de marqueterie, mais l'application au décor de San Marco — sur une échelle exceptionnelle — de tous ces genres de décor, y compris des imitations de reliefs paléochrétiens et un recours à certains cycles d'ornements zoomorphes. Il appartient aux historiens de San Marco d'évaluer au juste la part des praticiens locaux dans l'exécution de ce programme décoratif ambitieux. Je crois que leur rôle a été considérable, et que de toute façon il y a là plusieurs ateliers qui furent mis à contribution, pendant le dernier tiers du XIe siècle. Mais le *programme* et le *répertoire des techniques et des motifs* ont été empruntés à l'art de Byzance

(1) R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venise, 1888-89. H. Buchwald, *The carved stone ornement of the Middle Ages in San Marco, Venice*, dans *Jahrbuch der österr. byz. Gesellschaft*, XI-XII, 1962-63, p. 162-209 et XIII, 1964, p. 137-170. Le même, *Eleventh Century corinthian palmette capitals in the region of Aquilea*, dans *The Art Bulletin* XLVIII, 1966, p. 147-157.

(2) F. Zuliani, *I marmi di San Marco*, Venise s. d., fig. 49 à 69.

(3) O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, et divers articles du même auteur cités dans ce livre. Buchwald, articles cités note 1. Zuliani, ouvrage cité ci-dessus.

du XIe s. (à l'exception des compositions ornementales « lombardes » qui d'ailleurs sont pour la plupart des remplois). San Marco nous donne une idée du maximum de ce que l'art byzantin de cette époque pouvait offrir dans le domaine du décor architectural. Cela ne m'empêche pas de soupçonner que les œuvres les plus avancées des sculpteurs de San Marco et de Torcello allaient légèrement au-delà des possibilités byzantines du XIe siècle, en fait de naturalisme plastique et de souplesse, et annonçaient le style du XIIIe. Mais ce n'est qu'une supposition. La carence des monuments sculptés constantinopolitains qui seraient exactement contemporains nous invite à être prudents.

Nous laisserons de côté les chapiteaux et les frises en marqueterie que M. Buchwald a étudié avec soin, et que, après lui, nous ramenons à des modèles byzantins du XIe siècle. Ici même, nous en avons cité des exemples, dans les deux églises de Saint-Luc en Phocide et à Daphni[1]. Par contre, nous relèverons les trois fragments de l'épistyle d'iconostase conservés à San Marco[2]. Ce sont des pièces d'importation qui rentrent sans difficulté dans la longue série d'épistyles sculptés du Xe au XIVe siècle, conservés en Grèce et en Asie Mineure occidentale (motif prédominant : rangée d'arcs sous lesquels se placent des palmettes). Il est probable que ces fragments ont appartenu aux *templa* de Saint-Marc lui-même et de ses chapelles. Et nous nous arrêterons plus longuement aux reliefs des balustrades des tribunes de San Marco, qu'on est en mesure de mieux étudier depuis qu'elles ont été photographiées par O. Boehm et publiées par F. Zuliani. Nous sommes généralement d'accord avec M. Zuliani, pour la définition de l'art de ces reliefs, sauf pour ceux à motifs paléochrétiens que nous croyons imités au XIe siècle, comme on le faisait alors à Byzance même, et pour des motifs zoomorphes qui, d'après nos observations en Grèce et dans les Balkans, appartiennent également au cycle des animaux qu'on connaissait au XIe siècle à Byzance, dans les compositions décoratives.

La reconstruction de San Marco a eu lieu sous le doge Contarini et ses successeurs immédiats, entre 1063 et 1094. Par la force des choses, elle avait commencé par l'élévation du nouvel édifice, de sorte qu'on n'a dû en arriver à la décoration sculptée que vers la fin du siècle. C'est à cette époque que, d'accord avec les historiens les plus récents de San Marco et de son art, nous croyons pouvoir attribuer les reliefs des parapets des tribunes. Ces sculptures devraient remonter à 1100 environ, mais, vu leur grand nombre, leur exécution a dû durer une bonne décennie ou davantage. Voici une liste sommaire des reliefs de ces parapets qu'il est permis d'attribuer à la sculpture byzantine et qui ont par conséquent leur place dans notre étude.

Je commence par une pièce (Boehm 8436) qui, au lieu de sculpter le marbre, perce la dalle et, en la perforant, forme une composition ornementale à motifs géométriques. Nous avons vu sur un exemple à Saint-Luc en Phocide, que cette technique de décoration a été pratiquée avec maîtrise par les artisans byzantins du début du XIe siècle. Les praticiens de Venise la firent leur, quelques décennies plus tard. A cette occasion, rappelons qu'une autre technique byzantine — qui permettait également de produire des ornements entièrement plats et opposés à un fond noir — a été appliquée à certaines frises au-dessus des colonnes de San Marco. C'est la technique de marqueterie, que nous avons également relevée à Saint-Luc, dès le Xe siècle. Elle réserve l'ornement qui en clair se détache sur un fond de mastic foncé qui remplit les parties incisées de la pierre, entre les motifs ornementaux. Plusieurs autres dalles de parapet (Boehm 8430, 8440) sont décorées de disques de grandeurs différentes qu'une bande rattache les uns aux autres, et à l'intérieur desquels s'inscrivent des rosaces, des « soleils » et — au milieu — un gros « bouton » très

(1) Rappelons aussi un autre monument du XIe siècle, en Grèce, où la technique des ornements plats sur fond recouvert de mastic colorié (vert et rouge) a trouvé des applications remarquables. C'est l'iconostase de l'église dite Biskopi à Santorin (Thira) qui est un chef-d'œuvre du genre, et un exemple de l'application de cette technique à des surfaces les plus étendues et variées (épistyle, chapiteaux, chancels, piliers. L'église a été fondée sous Alexis I (1081-1118) : Orlandos, dans 'Αρχεῖον Ζ 2, 1951, p. 190-198, fig. 6 à 12.

(2) Zuliani, *l. c.*, fig. 107-109.

saillant (il est restauré au nº 78 Zuliani, p. 105) et rempli de motifs perforés. On voit des compositions semblables sur les parapets et les sarcophages de Kiev, et de Saint-Luc. Quant aux « boutons », on les retrouve sur certains chapiteaux du XIᵉ s. de San Marco, qui imitent des chapiteaux justiniens, en remplaçant le cartouche du monogramme impérial par des ornements perforés semblables à ceux du parapet. Ce motif sera repris, une fois encore, par les sculpteurs de San Marco, au XIIIᵉ siècle. L'une de ces dalles présente en outre des motifs de tresses et deux petites images figuratives, en très faible relief. Ce sont des oiseaux à tête humaine (l'un d'eux a aussi des bras humains), c'est-à-dire des sirènes, en version iconographique antérieure à celle qu'on verra sur divers reliefs grecs du XIIᵉ siècle. La dalle est précieuse pour l'histoire iconographique de la sirène, dans un contexte byzantin, et parce que la technique de ces reliefs zoomorphes fait penser à l'émail champlevé.

C'est une technique semblable qui a été appliquée à la représentation de deux quadrupèdes (un bouc et une chèvre), de grappes de raisin, et d'un vase, sur une autre dalle de parapet (Boehm 8425). Ces motifs y sont placés sous une triple arcade (un arc entre deux frontons), avec une coquille sous l'arc et des oiseaux affrontés sous les frontons ; des arbres avec feuilles et fruits complètent cette composition qui symbolise probablement le paradis. Le thème architectural de ce panneau, combiné avec le jardin paradisiaque et celui du vase-fontaine de vie, est emprunté à l'iconographie paléochrétienne. Les chancels et les sarcophages des Vᵉ-VIᵉ siècles en offrent des exemples. Mais il s'agit manifestement d'une imitation de façade de sarcophage (v. l'interprétation du motif central du vase, schématisé, du bord inférieur de la coquille et des deux brebis au corps vermiculé), comme pour tous les reliefs qui suivent. La même origine paléochrétienne se laisse reconnaître facilement pour les reliefs d'une série d'autres parapets où l'on voit, avec des variantes, le motif de deux croix qui, posées sur un ruban, flanquent un médaillon central (Boehm 6939, 8418, 8367, 8445, 8399, 8370) ; ce médaillon renferme le monogramme du Christ, une rosace, ou un calice (?), tandis qu'aux extrémités du panneau s'ajoutent parfois deux chandeliers, d'autres rosaces, ou des arbres symétriques. Les compositions de ce genre (sauf le motif du vase dans le médaillon) sont courantes dans l'art des Vᵉ-VIᵉ siècles[1], et les sculpteurs du XIᵉ siècle les ont reproduites très fidèlement, sur les parapets de Venise, tout comme sur les parapets de Saint-Luc (page 55) et de Sainte-Sophie de Kiev (page 85). On classera dans la même catégorie les panneaux avec un médaillon central renfermant un monogramme et flanqué de deux cyprès (Boehm 8439, relief inachevé ?) ou de deux paons (restauré, Boehm 8402). Le thème de la source d'eau vive apparaît sur le panneau Boehm 8379, répété deux fois ; deux griffons, dressés sur leurs pattes de derrière, y approchent leur tête de la pomme de pin d'une fontaine à vasque hexagonale. Ce relief est parmi les plus maladroits (v. la façon de représenter les deux jets d'eau et la vasque). Mais on y reconnaît le goût du Moyen Âge, dans l'adaptation du sujet antique à la surface plane disponible (les griffons sont dressés pour la remplir).

D'autres panneaux (Boehm 8373, 8375, 8368) interprètent aussi des modèles paléochrétiens, mais la version qu'ils en offrent laisse mieux observer la part des praticiens du XIᵉ siècle, et cela parce que, sur ces parapets, le thème principal est un buisson d'acanthes : le sculpteur n'a pas su (ni voulu) rendre la plasticité des grandes feuilles déployées dans l'espace, et les a ramenées, avec sûreté, à la surface unique du panneau. Sur l'un de ces panneaux (Boehm 8373), on aperçoit, au milieu des acanthes, la pomme de pin d'une fontaine. Sur d'autres, on trouve deux biches ou deux lions symétriques, et ces animaux, surtout les lions, sont d'un style médiéval très net. C'est la manière plus plastique de traiter les têtes et les corps des lions, et leurs têtes tournées vers le

(1) Exemples célèbres sur la balustrade des tribunes de Sainte-Sophie de Constantinople (H. KAHLER, *Die Hagia Sophia*, Berlin, 1967, pl. 47-49).

spectateur, qui nous a engagé à rapprocher la date de ces reliefs de l'extrême-fin du XIᵉ siècle. Ces lions et ces plantes annoncent l'art des chancels de Torcello (voir p. 81), mais la raideur des acanthes y est encore loin des formes souples que le sculpteur de Torcello saura donner aux plantes. Les lions ailés du panneau Boehm 8371 sont d'un style identique, tandis que la partie florale de la composition qu'ils animent est moins développée. Le sujet d'un panneau est unique dans son genre (Boehm 8421) : on y trouve en effet, au pied de deux arbres dont les branches se terminent par des têtes (de dragons ?), deux monstres qui réunissent les protomes de chevaux ailés et des jambe de bœufs ou taureaux ; à cela s'ajoute, dans l'axe du panneau, un gros fleuron qui se termine, en bas, par deux poissons. Deux autres poissons apparaissent sous les quadrupèdes. C'est le seul motif, sur la longue série des parapets de San Marco, qui, à ma connaissance, n'apparaît nulle part ailleurs, en sculpture byzantine. Un « arbre de vie » aux feuilles remplacées par des têtes d'animaux ou d'hommes est également inconnu dans la tradition byzantine. Il s'agit d'un thème d'origine iranienne (G. Cames, *Allégories et symboles dans* l'HORTUS DELICIARUM, Leiden, 1971, p. 13 et suiv.). Il n'y a que les poissons qu'on retrouve — mais en dehors de compositions semblables — sur des reliefs grecs du XIᵉ siècle (p. ex., à Kiev, v. notre p. 87). Ce panneau mériterait une étude plus approfondie. En attendant, on pourrait rappeler deux reliefs byzantins, contemporains ou un peu postérieurs, l'un au Musée Byzantin à Athènes, et l'autre, au Museo Correale à Sorrento (notre page 66, et phot. Gabinetto fotografico Nazionale, Rome, nº 21006). L'un et l'autre représentent, affrontés, deux griffons ailés au corps de lion, d'une silhouette qui rappelle celle des quadrupèdes du panneau de San Marco.

La série des panneaux qui suit nous ramène à un cycle de motifs zoomorphes que nous avons vus à Saint-Luc en Phocide, à Castoria et ailleurs, mais où le corps des animaux est traité d'une façon plus plastique, et les mouvements répondent davantage au sens dramatique des scènes de violence si typiques pour ces figurations.

On est tout surpris de trouver, sur un panneau (Boehm 8423), le motif des deux échassiers affrontés, leurs longs cous entrecroisés, parce que, au Moyen Âge, cette image apparaît surtout dans les œuvres musulmanes (elle est déjà sur les cylindres de la Mésopotamie antique). Mais il n'est nullement prouvé qu'elle ait été introduite dans les arts médiévaux par les Arabes ou les Persans, et le sculpteur de San Marco a pu la trouver parmi les peintures marginales des manuscrits grecs ou arméniens de son temps. En sculpture, le motif figure parmi les reliefs de la porte en bois de Saint-Nicolas à Ohrid (v. page 118 et notre pl. LXXXVII).

Les quatre panneaux qui suivent (Boehm 8403 à 8406) montrent chacun un groupe de deux *zodia*, dont l'un attaque l'autre : le griffon saisit une biche, puis un éléphant, un lion tue une vache, puis un grand oiseau (autruche ?). Le caractère dramatique de ces scènes de violence est rendu avec vigueur, et un effort est manifeste pour faire sentir les formes plastiques des corps des animaux. Cela n'empêche pas que chacun de ces reliefs soit très adroitement inscrit dans le cadre qui lui est réservé, la paroi de la même dalle étant partagée en deux, à cet effet, et les surfaces à remplir étant réduites à l'aide de larges cadres profilés.

On remarquera que les deux êtres puissants, griffon et lion, appartiennent au répertoire classique, et qu'on les a vus déjà, sur d'autres reliefs byzantins du XIᵉ siècle. L'épisode du griffon attaquant l'éléphant est rare, mais il appartient au même cycle : à preuve une mosaïque de pavement du Grand Palais de Constantinople (Vᵉ siècle) où l'on voit une lutte analogue entre l'éléphant et le lion. On devrait en conclure que les auteurs des reliefs des parapets de San Marco ont pu se servir d'un modèle qui reproduisait une version particulièrement étendue de ce cycle. La porte en bois de Saint-Nicolas à Ohrid pourrait donner une idée de cycles étendus de ce genre. Chronologiquement elle est rapprochée des reliefs de San Marco et des œuvres de Grèce du XIᵉ siècle.

Il suffira que je cite enfin le dernier groupe des panneaux, celui des compositions à motifs floraux, sans figurations zoomorphes. Il y en a (Boehm 8378, 8397) qui en offrent des variantes plus simples et sont d'exécution assez rudimentaire (ceps de vigne sortant d'un vase). On joindra au même groupe le panneau Boehm 8397 à gauche, où le vase est remplacé par un masque aux cheveux ébouriffés. Le trait qui descend vers le bas évoque probablement le jet d'eau que crache ce masque-fontaine. Tandis que d'autres (Boehm 8429, 8428) sont à la fois plus gracieux et plus savants. On y trouve des arbrisseaux entiers garnis de nombreuses branches, de feuilles, de fleurons, de grappes. Les rinceaux et les feuilles sont souples, les tiges, ornées de colliers de perles ou enfoncées dans un vase qui, lui, est emperlé. On aurait pu penser à des œuvres plus tardives, mais ce n'est pas le cas. Il suffit d'observer les palmettes des écoinçons, et les cadres à bandes nouées qui entourent le motif de l'arbrisseau du panneau Boehm 8428, et qui sont les mêmes que sur les panneaux à reliefs traditionnels vus ci-dessus ; tandis que les arbrisseaux de ce relief sont du même art que celui du Boehm 8429, la plus souple de ces deux sculptures. En fait ces deux panneaux représentent le même aspect plus évolué d'un même art, tout comme les panneaux avec des lions relevés précédemment. Quant à la souplesse de ces figurations avec le cep de vigne, combinée avec des motifs d'orfèvrerie, ce sont des imitations, plus heureuses que d'autres, d'ornements de la Basse Antiquité (thèmes floraux combinés avec des motifs empruntés à l'orfèvrerie) du genre de ceux qu'avaient pratiqués vers 700, les décorateurs de la Mosquée du Rocher, à Jérusalem (v. les planches, dans M. Gautier Van Berchem, *The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus*, Oxford, 1970, et dans la première édition de cet ouvrage, en 1932).

On terminera cet aperçu des reliefs des parapets par un type de panneau (Alinari 13058) qui, tout en reprenant le motif paléochrétien d'une couronne avec monogramme du Christ, fixe celui-ci sur un champ-tapis de feuilles de vigne dressées, chacune d'elles enfermée dans un cadre en « cœur ». Cet ornement-tapis est byzantin-médiéval, dans le goût de ceux qui ornent les vignettes des manuscrits grecs, à partir du milieu du Xe siècle (cf. *supra*, p. 57, à propos des reliefs de Saint-Luc).

Tout compte fait, l'examen de la longue série de plaques du parapet des tribunes de San Marco, nous apprend plus d'un fait qui intéresse l'histoire de la sculpture byzantine. Nous croyons que les reliefs de cette série ont été exécutés en vue du parapet en question, et que les différences de « contenu » et de style qu'on y observe ne s'y opposent pas. Étant donné le grand nombre de ces reliefs, il fallait bien que plusieurs praticiens, voire plusieurs ateliers, y aient travaillé, et que la réalisation de ce parapet à reliefs se soit étendue sur une assez longue période (plus d'une décennie ?).

Un trait essentiel distingue le répertoire iconographique de ces reliefs : c'est la présence d'un grand nombre de *zodia*, — animaux, oiseaux, monstres. Ces *zodia* sont de ceux qu'on retrouve sur d'autres œuvres sculptées et peintes issues d'ateliers byzantins de la même époque. Mais, comme nous l'avons fait observer à propos de Saint-Luc, c'est à l'extérieur des églises, ou à la rigueur autour des portes extérieures que les Byzantins représentaient ces êtres vivants (en dehors des griffons et des paons qui flanquent le motif chrétien central de l'entablement des iconostases, en tant que gardiens classiques d'un *sacrum*). Or, à San Marco, il s'agit bien de parapets qui font le tour de la nef et du transept. Cet emplacement, pour les *zodia*, n'est pas byzantin, et on est en droit de penser à une intervention d'Occidentaux, habitués aux œuvres romanes, avec leurs chapiteaux à motifs zoomorphes et tératologiques installés n'importe où, à l'intérieur de l'église.

Bibliographie. — Dans le texte ci-dessus, nous nous référons aux photographies de O. Boehm qui, pour la première fois, reproduisent la série complète. Ce jeu de photographies a été publié, avec un commentaire très correct, par Fulvio Zuliani, *I marmi di San Marco*, Venise, vers 1970. Parmi les travaux antérieurs, à relever surtout : H. Buchwald, *The carved stone ornement of the High Middle Ages in San Marco, Venice*, dans *Jahrbuch der österr. Byz. Gesellschaft* XI-XII, 1962-63, p. 162-209 ; XIII, 1964, p. 137-170.

74. Venise. San Marco. Monuments funéraires du XIe siècle (pl. LII).

Deux monuments funéraires célèbres se trouvent dans le narthex de San Marco. Ce sont les sépultures du doge Vitale Falier († 1096) et de la dogaresse Felicité Michiel, († 1101). Leur décor comprend des éléments importants de sculpture, et ces reliefs, très soignés, sont d'autant plus précieux qu'ils se laissent dater avec une certaine précision.

Les deux monuments funéraires sont conçus de la même manière. Dans les deux cas, le tombeau est placé dans une niche de plan semi-circulaire, dont la conque est tapissée de mosaïques (uniformément or). L'entrée de la niche est barrée par une paroi en marbre blanc qui est conçue comme une paroi d'iconostase. Elle comprend quatre colonnettes, octogonales et rondes, qui supportent une architrave. Entre les colonnettes, à la place occupée normalement par une porte, est fixée la dalle avec l'inscription commémorative, tandis que sur les côtés, ce sont, en bas, deux panneaux à reliefs qui correspondent aux chancels de l'iconostase ; et en haut, à la place des icônes, d'autres panneaux sculptés qui cette fois sont perforés. Partout, les motifs du décor sont de nature végétale et montrent des arbrisseaux paradisiaques. Ceux du bas, qui techniquement et iconographiquement rappellent certains reliefs du parapet des tribunes (Boehm 8428, 8429), sont complétés par des oiseaux qui picorent les feuilles et fruits de ces plantes. Ceux du haut s'apparentent à d'autres reliefs du même parapet des tribunes (Boehm 8378, 8397), mais remplacent les feuilles de vigne traditionnelles de ceux-ci par des feuilles-fleurons typiques pour les ornements peints des manuscrits byzantins contemporains.

Il résulte des études d'O. Demus que les reliefs de ces deux monuments funéraires, construits vers 1200, avaient servi précédemment à décorer les iconostases des deux chapelles du chœur de San Marco, qui remontaient à l'époque des grandes reconstructions de la fin du XIe siècle. Ces iconostases étaient donc contemporaines des reliefs du parapet de la nef que nous venons d'examiner. Ces sculptures s'apparentent aussi aux reliefs des chancels de Torcello qui semblent provenir, eux aussi, de l'iconostase de la fin du XIe siècle de San Marco, démolie vers 1200. Tous ces reliefs sont des témoins de la sculpture byzantine de la fin du XIe siècle, et c'est pourquoi nous les avons intégrés dans la présente étude, dans le chapitre réservé à l'art plastique du XIe siècle finissant.

Bibliographie. — O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960 n, p. 46, fig. 26-29. Le même, *Zwei Dogengräber in San Marco*, dans *Jahrbuch der österr. byz. Gesellschaft*, V, 1956, p. 41 et suiv.

75. Torcello. Église. Chancels. Vers 1100 (pl. LIII).

La paroi qui, à la cathédrale de Torcello, sépare le chœur de la nef, conserve les plaques de chancels sculptées de l'ancienne iconostase (Boehm 3812, 3813). Ces sculptures, souvent reproduites, se laisseraient dater de 1100 environ. Il y a quatre plaques qui reproduisent deux thèmes ornementaux (répétés deux fois chacun). Admirablement conservées, elles offrent des reliefs de grande qualité. Il s'agit du même art que nous offrent certains panneaux du parapet des tribunes de Saint-Marc, mais d'une qualité d'art supérieure, et d'un style un peu plus évolué. La comparaison est particulièrement instructive si l'on juxtapose l'un des chancels de Torcello, celui avec les lions assis sous un arbre paradisiaque (Boehm 3813), et les panneaux avec des lions semblables, sur le parapet des tribunes (Boehm 8368-8371, 8775), ou encore — pour les arbres paradisiaques

et les oiseaux — les chancels des monuments funéraires du narthex de San Marco que nous venons d'examiner. Il faudrait rappeler aussi certaines vignettes de deux manuscrits célèbres, l'un à la Bibliothèque du Mont-Sinaï, le grec 418, fol. 2 (Sermons de Jean Climaque : J. R. Martin, *The illustration of the Heavenly Ladder*, Princeton, 1954, pl. LVII, 174), et l'autre à la B. N. de Paris (grec 550), qui sont des œuvres du XIIe siècle. On y retrouve des lions affrontés assis de part et d'autre d'un motif central, des arbres de fantaisie dont les rameaux recouvrent un espace rectangulaire, et au milieu desquels on aperçoit des oiseaux et de petits quadrupèdes (à Torcello, ce sont deux lapins).

Relevons les tulipes qui se profilent, sur la périphérie de l'ornement, et dans des boucles formées par les rameaux, des feuilles de trois types différents qui parfois forment des feuilles-fleurons. Ces motifs singuliers appartiennent en propre à l'ornementation byzantine à partir du Xe siècle, surtout dans les manuscrits, mais aussi en sculpture (v. Saint-Luc en Phocide, église de la Panaghia (voir page 57)).

L'autre panneau de Torcello, où l'on voit deux paons buvant à une vasque minuscule juchée sur une colonne, est une œuvre du même atelier que le premier. Il est du même art et de la même qualité. On ne devra donc pas les comparer aux reliefs du parapet des tribunes de San Marco qui offrent des figurations semblables, à savoir des paons affrontés (Boehm 6937, 8402), parce que les reliefs de ces panneaux ont eu pour exécutants des praticiens particulièrement maladroits et qui pratiquaient un art moins évolué. On a affaire à deux styles différents et qui — en dehors du problème de la qualité — représentent des étapes distinctes dans l'histoire des formes.

Les cadres des deux dalles de Torcello sont soigneusement ornementés, mais de motifs différents. Celui du panneau des lions formé de feuilles inclinées est d'une souplesse plastique remarquable. C'est un beau morceau de l'art ornemental byzantin sous les Comnènes. Les rosaces du second cadre sont plus rigides, quoique taillées avec un art consommé. Il s'agit bien d'un motif plus statique et qui n'a été qu'assoupli et enrichi plastiquement en passant du XIe au XIIe siècle. C'est là un témoignage à faire valoir en essayant de dater certains coffrets en ivoire byzantin ornés de cadres à rosaces semblables, et qu'on a tort d'attribuer tous uniformément à la même époque.

A se rappeler aussi du motif des « oves » sur l'encadrement intérieur des deux panneaux de Torcello. L'originalité de ce motif, dans l'emploi qu'on lui réserve ici, pourrait aider, un jour, à reconnaître les sources des sculpteurs de Torcello, et d'autres œuvres du même atelier.

Tout compte fait, les reliefs des chancels de Torcello présentent un art qui s'apparente à celui des dernières en date des plaques de la balustrade de San Marco, mais en plus évolué encore. On pourrait donc continuer à penser, avec Otto Demus, que ces chancels pourraient provenir de l'iconostase de San Marco transportée à Torcello après la destruction de celle-ci, peu de temps après 1200 (v. *supra* à propos des reliefs des deux monuments funéraires à San Marco).

Bibliographie. — Ces chancels ont été souvent reproduits. Nous ne citons que l'ouvrage qui en contient une étude : H. von Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig, 1903. Pour la bibliographie de Torcello à sujets profanes, voir notre page 117.

RUSSIE

76. Kiev. Sainte-Sophie. — Kiev. Saint-Cyrille-d'Alexandrie. — Černigov, cathédrale

Décor architectural (pl. LV, LIX, LX).

Kiev. Sainte-Sophie.

De la partie sculptée du décor architectural de la cathédrale de Kiev il ne reste que peu d'éléments : deux petits chapiteaux, un fragment de chancel sculpté, un autre de l'épistyle d'une iconostase, et treize (?) plaques sculptées de la balustrade des tribunes. Les chapiteaux et l'épistyle sont en marbre blanc, les plaques de balustrade, en schiste rouge tiré des carrières voisines de Kiev. Les pièces en marbre ont dû être importées de Byzance, celles qui sont en schiste ont été travaillées sur place et, au moins en partie sinon en totalité, sculptées par des artisans grecs. La participation d'ouvriers locaux n'est pas à exclure, mais comme on ne s'improvise pas sculpteur, cette participation n'est pas certaine. On est confirmé dans ces doutes par les deux observations que voici : 1° des parapets de tribunes sculptés, de fabrication locale (en schiste rouge) se trouvent dans plusieurs églises de la Russie kievienne, à Kiev même (Sainte-Sophie, Saint-Cyrille) et à Černigov, mais sont absents dans les églises de la même période, dans les villes situées plus au Nord. — 2° les corniches qui, à l'intérieur et à l'extérieur des églises, séparent les « étages », sont sculptées dans les grands monuments de Grèce, tandis qu'en Russie kievienne elles existent également, mais sont dépourvues de sculpture. Ce sont partout des bandes saillantes en schiste rouge. J'en déduis que les praticiens grecs envoyés à Kiev et Černigov (mais pas plus au Nord) y avaient introduit la balustrade sculptée, mais pas la corniche sculptée, et que les choses en sont restées là, dans toutes les réalisations du XIe et XIIe siècle (sans qu'on y trouve un seul exemple de corniche sculptée, à côté des balustrades à reliefs).

Cependant, en ce qui concerne les balustrades sculptées, les églises de la Russie kievienne sont à citer à côté de Saint-Luc en Phocide et de San Marco de Venise. Car, en dehors de ce petit groupe de monuments, on n'en trouve nulle part dans les églises médiévales. Remarquons cependant que ces sanctuaires étaient généralement dépourvus de tribunes, contrairement aux trois églises citées. Or, les parapets sculptés sont surtout là où il y a des tribunes (en dehors de ces parapets, des dalles sculptées du même type ou presque, ne se retrouvent que sur le chancel des iconostases, mais leur nombre est nécessairement très limité).

1. Deux petits chapiteaux en marbre blanc (pl. LV)[1]. Sur un corps de chapiteau cubique, à quatre faces, des reliefs de faible saillie. Ils figurent soit des croix de deux formes différentes (avec ou sans cadre circulaire autour d'elles), soit des feuilles d'acanthes dressées en composition variée. Exécution soignée. Daphni présente des petits chapiteaux semblables.

Ces chapiteaux appartiennent à une même série. Ils ont pu servir à un ciborium d'autel, mais plus probablement (l'existence du ciborium n'étant pas certifiée) à l'une des iconostases de Sainte-Sophie, celle qui précédait le bêma central ou qui clôturait l'une des chapelles, assez nombreuses à Sainte-Sophie.

(1) Olexa Povstenko, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, 1954. Fig. sur p. 88-89. M. K. Karger, *Drevnij Kiev* (en russe) II, Moscou-Leningrad, 1961, pl. XXXIX. Anonyme, *Histoire de l'art ukranien* (en ukranien), I, Kiev, 1960, fig. 173. Kondakov et Tolstoi, ouvrage cité n. 3 de la page suivante.

2. Fragment d'un épistyle sculpté en marbre blanc. Actuellement fixée au-dessus d'une porte, cette longue et étroite dalle a dû former l'épistyle d'une iconostase. C'est ce qu'on croit pouvoir affirmer en observant les motifs sculptés : c'est une série de petits arcs sous lesquels sont placés une croix et divers motifs végétaux et géométriques. Ce genre de décor est typique pour les épistyles d'iconostases byzantines, (et non pas pour servir de linteau de porte, comme maintenant). A San Marco de Venise, les épistyles d'iconostases anciennes, démolies par la suite, ont trouvé le même emploi qu'à Kiev, et y surmontent aussi des portes secondaires, après avoir été privés de leurs extrémités[1].

3. Des chancels de l'iconostase ancienne on n'a pu découvrir jusqu'ici qu'un seul fragment. C'est une partie d'une plaque de marbre blanc, sur laquelle apparaît le relief d'un paon vu de côté[2].

4. Une importante série de plaques sculptées, dont onze se trouvent encore *in situ*, avait servi de balustrade aux tribunes. Deux autres plaques, brisées, ont été déterrées récemment[3]. Elles proviennent vraisemblablement de la partie ouest de la tribune qui a été supprimée, à une époque indéterminée (pl. LIX).

La décoration sculptée de ces plaques est conforme aux usages byzantins du XI[e] siècle, et ressemble aux compositions ornementales des balustrades de Saint-Luc et de San Marco. Les compositions ornementales, à Kiev, présentent aussi, comme à San Marco, une assez grande variété, mais ne recourent qu'une seule fois, et très timidement (une figure d'aigle, isolée), à une représentation d'un être vivant, et à ce titre se rapprochent davantage des balustrades de Saint-Luc. La date de Kiev (1037) explique cet état des choses (Saint-Luc, 1011 ; San Marco, 1063-1094).

Comme on verra, une composition ornementale de Kiev ne trouve pas de pendant dans les deux séries apparentées, ni ailleurs parmi les œuvres byzantines.

En renvoyant à des publications anciennes et récentes de ces plaques sculptées, qui mériteraient d'être mieux connues et citées à côté de celles de Saint-Luc et de San Marco, nous proposons ci-dessous la description d'un certain nombre de spécimens de ces sculptures. C'est ce que nous venons de faire, pour les balustrades sculptées de San Marco.

Toutes les compositions ornementales ont pour élément constant des bandes assez larges qui forment des motifs géométriques divers et des nœuds dont on se sert pour les rattacher les uns aux autres.

Plusieurs dalles s'en tiennent à des compositions ornementales que voici :

composition avec un grand losange central et des motifs circulaires à l'intérieur et autour, en nombre variable. Des rosaces, des croix, des « soleils » s'inscrivent dans ces motifs circulaires,

composition ornementale qui aligne un losange plus petit et deux motifs circulaires qui le flanquent. A l'intérieur du losange, un aigle aux ailes déployées (cf. Ohrid, notre page 72) ; à l'intérieur des cercles des hexagones avec étoile au milieu (cf. notre page 68, Lavra).

composition avec losange central mais étiré en largeur, ce qui permet d'y installer, de part et d'autre du médaillon central, une tresse posée horizontalement, qui part du cadre circulaire du milieu. Une dalle à San Marco montre également une tresse horizontale à mi-hauteur de la composition (pl. XLVII),

(1) Fulvio ZULIANI, *I marmi di San Marco*, Venise, s. d., fig. 107, 108, 108 *bis*, 109. POVSTENKO, *l. c.*, fig. sur p. 92.

(2) KARGER, *l. c.*, fig. 76 (fouilles 1940).

(3) KONDAKOV et TOLSTOI, *Russkie drevnosti (Antiquités russes)* (en russe), IV, St-Pétersbourg, 1890, fig. sur p. 114. KARGER, *l. c.*, pl. XXXVI-XXXVIII. POVSTENKO, *l. c.*, six dessins pages 90, 91. *Histoire de l'art ukranien* I, fig. 178-181.

composition avec un grand médaillon central et six petits médaillons autour, chacun d'eux occupé par un motif géométrique (comme sur d'autres dalles).

Deux plaques chargent les bandes à nœuds de former douze et seize petits cadres rectangulaires couchés, qui s'étendent à l'ensemble de la dalle ; à l'intérieur de ces cadres, des poissons de formes différentes, des écrevisses, ou des rosaces, des croix, etc. ; des tresses verticales flanquent cette composition.

Sur une dalle, on reproduit la composition, héritée de l'art paléochrétien, qui comprend un médaillon central, avec couronne et monogramme du Christ, et deux croix symétriques, qui s'appuient sur un ruban qui, parti de la couronne, rejoint la base des deux croix. Des feuilles de lierre occupent les espaces triangulaires entre les lettres du monogramme.

Une dalle qui, à l'intérieur d'un cadre orné de perles, est entièrement tapissée de « nids d'abeille », autrement dit de petits hexagones qui se touchent par les parois qu'ils ont en commun. Une fleur à six pétales s'inscrit dans chacun de ces hexagones. Cet ornement est un hapax, en sculpture ornementale byzantine, et — me semble-t-il — dans l'art byzantin en général. Mais on en connaît plusieurs exemples dans la sculpture décorative omeyyade (Khirbet al Mafjar, mosquée Al Aqsa à Jérusalem, Grande Mosquée de Damas) qui a pu l'emprunter à l'art hellénistique de Syrie (un exemple à Baalbek)[1].

Dalles de balustrades, en dehors de Sainte-Sophie.

Ces dalles sculptées n'ont jamais fait l'objet d'une étude ni d'une publication, dignes de ces belles pièces.

Kiev. Église Saint-Cyrille d'Alexandrie.

Deux belles dalles avec composition ornementale en losange. Il s'agirait d'exemples plus tardifs (vers 1150)[2].

Černigov, capitale d'une principauté secondaire, au Nord de Kiev. *Cathédrale du Sauveur* (1038-1041) (pl. LX).

Six dalles du parapet des tribunes, *in situ*, avec reliefs analogues dont nous en reproduisons trois, d'après des photographies de G. N. Logvin, Kiev. A notre connaissance, ces plaques sculptées n'ont jamais fait l'objet de reproductions convenables dans un ouvrage d'archéologie[3].

Toutes ces plaques sont en schiste rose provenant des carrières d'Ovruč, à l'Ouest de Kiev. Les six plaques sont décorées de façon analogue. En voici trois exemples provenant de la tribune Nord.

Plaque 107 × 163 cm. Croix grecque sur disque enfermée dans un losange formé de bandes qui forment aussi quatre petits cercles dans les coins de la dalle et sont décorés de petites croix et de losanges (pl. LX a).

Plaque 107 × 203 cm. à gauche de la précédente. Dans le losange, un « soleil » flanqué de deux petits pentagones ; croix et rosaces dans les petits cercles des coins (pl. LX b).

(1) *Histoire de l'art ukranien*, I, fig. 178, en haut à droite. Cf. exemples omeyyades cités : R. W. HAMILTON, *Khirbet al Mafjar*, Oxford, 1959, p. 142, fig. 93 et pl. XXV. CRESWELL, *Early Muslin Architecture*, I, p. 140, fig. 85 et pl. XXVI G. ; WIEGAND, *Baalbek*, I, pl. 135.

(2) *Histoire de l'art ukranien*, fig. 144 (on y voit deux de ces chancels décorés chacun d'un motif à losanges et bandes entrenouées).

(3) Je n'ai pas trouvé de reproduction acceptable des dalles de Černigov. La monographie consacrée récemment à la cathédrale de cette ville m'est restée inaccessible. G. N. LOGVIN, *Matériaux pour l'archéologie de l'U.R.S.S.* (en russe), n° 6, 1969, p. 191-195 (problèmes chronologiques).

Plaque 107×161 cm, à gauche de la précédente (on remarquera que celle-ci, qui occupe le milieu de la balustrade, est sensiblement plus large que les deux autres). Dans le losange, un monogramme du Christ sur disque ; rosaces et « soleils » dans les petits cercles des coins (pl. LX c).

Kiev. Quatre sarcophages byzantins (pl. LVI, LVII, LVIII).

On conserve à Kiev, en dehors de divers fragments de plusieurs sarcophages en marbre et en schiste rouge, quatre sarcophages complets ou presque[1]. Le premier de ces sarcophages, en marbre blanc, se trouve dans la cathédrale Sainte-Sophie. On n'en conserve que la cuve. Sur la façade de celle-ci, taillée en réserve, une composition qui comprend au milieu un monogramme du Christ enfermé dans un médaillon, et, partant de lui, deux bandes symétriques qui aboutissent chacune à une croix aux extrémités évasées. Il s'agit d'une formule décorative fréquente créée au VI[e] siècle, mais qu'on reprend au XI[e], par exemple, sur les parapets des tribunes du catholikon de Saint-Luc en Phocide, de San Marco à Venise, et de la cathédrale de Sainte-Sophie, à Kiev même.

Conservé en entier, le second sarcophage est en schiste rouge local. Chaque paroi et chaque côté du toit à dos d'âne y est formé par une plaque à part. Il a été trouvé dans les ruines de l'église dite de « la Dîme » (construite vers l'an mille). Sur le couvercle, l'ornement est composé de bandes qui forment un cadre et quatre médaillons identiques rattachés les uns aux autres et au cadre. A l'intérieur des médaillons, sur une surface concave, sont tracés des rosaces et des nœuds de rubans très étroits. On retrouve un décor très semblable sur un fragment de sarcophage à Saint-Démètre, Thessalonique[2]. La façade est occupée par une arcade de six arcs plats qui supportent des colonnes avec chapiteau et s'appuient sur une base en marches d'escalier. Sous ces arcs, on a installé, alternativement, des croix et des cyprès. Les motifs du couvercle sont parmi les plus fréquents, sur les reliefs ornementaux byzantins du XI[e] siècle. L'arcade de la façade, avec ses croix et ses cyprès, évoque probablement le Paradis (v. le troisième sarcophage). L'origine constantinopolitaine de ce sarcophage est rendue particulièrement probable étant donné la présence d'un décor du même genre (rangée d'arcades) sur les façades de certains sarcophages représentés sur les miniatures du Ménologe de Basile II (avant 1025)[3]. Des sarcophages ornés d'arcades ont été enregistrés, également, dans les provinces byzantines ; quelques-uns remonteraient au XI[e] siècle[4].

Le troisième sarcophage est en schiste rouge local, et provient aussi des fouilles de l'église de « la Dîme ». Il est construit à l'aide de dalles indépendantes les unes des autres et simplement rajustées pour former un sarcophage, c'est-à-dire exactement comme le sarcophage précédent. Mais son décor est plus simple. Il ne présente — en faible relief — que des croix allongées, trois par trois, sur chaque versant du toit à dos d'âne et les parois de la cuve au-dessous. Ce sont des croix simples aux extrémités évasées, à l'exclusion de tout autre ornement.

Le quatrième sarcophage est le plus grand et le plus beau. Il se trouve à Sainte-Sophie. La tradition voudrait qu'il ait servi à la sépulture du fondateur de cette cathédrale, le prince Iaroslav († 1054). Le décor sculpté s'étend ici aux deux versants du

(1) Kondakov et Tolstoi, *Antiquités russes* IV, St-Petersbourg, 189.

(2) G. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athènes, 1952, pl. 50 D. Un autre sarcophage (à Vatopédi) avec arcs sous lesquels une croix fleurie et des cyprès : Bettini, *La scultura bizantina* II, p. 46.

(3) *Il Menologio di Basilio* II, pages 43, 83, 105, 218, 341 ; mais sous les arcs on n'y voit aucun motif ornemental, mais des personnages nus, à l'antique (page 105).

(4) Exemples relevés par O. Feld, dans *Röm. Quartalschrift* 65, 1970, pl. 5 à 9.

couvercle, qui est à dos d'âne, comme le précédent. Sur le versant du couvercle qui correspond à la façade, on trouve un ensemble de reliefs enfermés dans cinq panneaux rectangulaires de dimensions approximativement égales. Le panneau central est occupé par une croix qui se dresse au-dessus d'un buisson d'acanthe et se profile sur un espace traversé par des ceps de vigne, avec feuilles et grappes. Chacune des extrémités de la croix forme deux petites volutes symétriques (cf. les croix sur la première série des petits chapiteaux, p. 83) ; viennent ensuite deux panneaux qui renferment également des croix, mais d'une forme ordinaire (extrémités évasées) et placées sur des marches d'escalier dit « Golgotha ». Deux feuilles de vigne et deux poissons entourent ces croix. On y lit aussi IC XC NI KA. Enfin, les deux panneaux latéraux (que les acrotères empêchent de descendre jusqu'au bord inférieur du couvercle, comme les autres panneaux) montrent chacun deux arbres paradisiaques et des oiseaux sur leurs branches. Entre les arbres, est aménagée une petite ouverture entourée d'un cadre, probablement une imitation de la *fenestella* des sarcophages antiques. Les acrotères sont décorés chacun d'une croix fleurie.

L'autre versant du couvercle est également tapissé d'ornements, mais d'une façon légèrement plus simple. Divisée en quatre panneaux, la composition décorative comprend deux cadres principaux, au milieu, et deux autres, aux extrémités, au-dessus des acrotères. Chaque compartiment comprend une image de la croix fleurie, mais celles des panneaux centraux sont inscrites dans des cadres formés par quatre branches qui sont nouées les unes aux autres, tandis que les croix des panneaux latéraux, plus petits à cause des acrotères (v. plus haut pour l'autre versant), ne sont entourées d'aucun cadre spécial. Autour des croix du milieu, on lit Φ (ῶς) X (ριστοῦ) Φ (αίνει) Π (ᾶσιν), formule épigraphique très fréquente au Moyen Âge, dans le monde byzantin.

La cuve du sarcophage est garnie d'autres reliefs. Je n'en connais que deux côtés, mais cette décoration s'étend probablement à tous les côtés de la cuve. Façade : un médaillon central, avec couronne et une rosace godronnée au milieu, qui s'appuie sur deux rubans qui se répandent à droite et à gauche, comme sur le premier sarcophage. Là comme ici ces bandes ondulées aboutissent à deux croix symétriques. Mais on trouve aussi, entre le médaillon et les croix, deux cyprès symétriques. Plus haut nous avons rappelé que cette formule iconographique, paléochrétienne, avait été imitée au XI[e] siècle, par exemple à San Marco et à Saint-Luc, mais sur les dalles des chancels.

Sur le petit côté de droite, on aperçoit à nouveau le motif de la croix dressée entre deux cyprès. A gauche de la croix, je crois discerner une étoile (?). L'ensemble des sujets sur le sarcophage évoque probablement le Paradis.

Il s'agit du plus beau sarcophage médiéval byzantin qui nous soit conservé, et qui confirme ce que nous disions à propos de deux autres sarcophages, de Kiev, à savoir que les Byzantins, au XI[e] siècle, copiaient ou imitaient des sarcophages paléo-chrétiens, ceux du VI[e] siècle notamment. Le modèle de celui de Kiev se trouvait probablement quelque part à Constantinople, mais ni les œuvres conservées dans la capitale byzantine, ni celles conservées en province grecque, ne nous offrent d'autres exemples de cette décoration (des reliefs du couvercle surtout). On en trouverait des éléments plutôt à Ravenne ou en Aquitaine[1]. Il est permis de penser que le sarcophage du XI[e] siècle de Kiev nous fait entrevoir les sarcophages de Constantinople, si peu connus, du temps des sarcophages de Ravenne et de Bordeaux.

Nous aurons à examiner, dans le présent ouvrage, divers exemples de sarcophages byzantins du Moyen Âge. Mais à deux exceptions près — Arta et Constantinople —

(1) Certains sarcophages du VI[e] siècle, à Ravenne, qui en partie ont dû être apportés de Constantinople, ont des traits en commun avec ceux de Kiev. Le sarcophage avec arcades a aussi des pendants à Ravenne (Marion Lawrence, *The Sarcophagi of Ravenna*, 1945, fig. 61, 64-66). Sur d'autres sarcophages de Ravenne, on voit des croix entourées de gros feuillages, un peu à la manière du sarcophage de Kiev dit de Jaroslav (*ibid.*, fig. 6-11, 21).

ce sont toujours des œuvres plus simples. Le sarcophage de Saint-Sophie de Kiev est le plus riche et aussi le témoin le plus précieux pour nous apprendre que les sarcophages paléochrétiens avaient été imités à Byzance au Moyen Âge. Il confirme sur ce point ce que nous apprend le miniaturiste du Ménologe de Basile II, car, à ne considérer que ces miniatures, on pouvait se demander si on avait affaire à des représentations de sarcophages antiques ou de pièces réalisées à l'époque des miniatures en imitant des modèles paléochrétiens. C'est la seconde alternative qui est la bonne.

On ignore évidemment la date des modèles des sarcophages de Kiev. La présence — exceptionnelle — d'images de sarcophages analogues, dans le Ménologe, à la fin du xe ou au début du xie siècle (976-1025), pourrait signifier que c'est alors qu'on pratiquait des imitations de ce genre, et l'étude des reliefs de nos sarcophages de Kiev est de nature à étayer cette hypothèse. Les sarcophages qu'on envoya à Kiev, entre 1000 et 1037, ont dû être des pièces conformes au goût du jour, dans la capitale de l'Empire. On risque peu, par conséquent, en considérant ces sarcophages comme des exemples de la sculpture constantinopolitaine du premier tiers du xie siècle.

77. Kiev. Quatre plaques aux reliefs figuratifs (pl. LXI, LXII).

L'emplacement initial de ces quatre pièces est inconnu. Jusqu'à la révolution d'octobre et la destruction de l'église Saint-Michel, deux de ces reliefs étaient encastrés dans les murs de l'ancienne typographie du couvent de la Lavra (les deux premiers, aux sujets profanes) et les deux autres, dans les murs de Saint-Michel (les saints cavaliers).

Il s'agit de dalles de forme à peu près identique et de dimensions semblables : ce sont des plaques qui auraient pu servir de chancel ou de parapet. Mais étant donné les sujets des deux premières de ces pièces celles-ci auraient pu être destinées à des édifices profanes (phiales ou fontaines monumentales?). Les reliefs de Kiev, en schiste rose local, ont dû être confectionnés sur place, ce qui ne les exclut pas du nombre des pièces byzantines. C'est sur les coffrets byzantins en ivoire des xe-xie siècles qu'on trouve de petits reliefs qui traitent des sujets apparentés. Il s'agit de motifs tirés du même cycle.

a. Le premier de ces reliefs représente la procession triomphale de Dionysos, traîné sur un char par un lion et une lionne[1]. L'artiste a dû suivre un modèle qu'il est difficile de préciser, étant donné la rusticité de cette imitation. Mais certains détails nous en suggèrent l'origine : les attitudes respectives du lion et de la lionne (tête baissée et tête levée) appartiennent à l'iconographie antique traditionnelle du sujet représenté[2]. On constate, par contre, que Dionysos porte un bonnet féminin (qui s'élargit vers le haut) et que sa tunique aux manches qui s'élargissent sensiblement vers le bas est également féminine. Les deux éléments vestimentaires se retrouvent dans des miniatures byzantines[3]. Ce relief a donc eu pour modèle immédiat une œuvre byzantine contemporaine, une miniature ou plutôt un relief en ivoire[4].

b. La deuxième plaque, qui a la forme et les dimensions de la première, figure Hercule terrassant le lion (à moins que ce soit Samson ou encore Moïse jeune)[5]. Malgré les

(1) *Histoire de l'art russe I*, p. 194. *Histoire de l'art ukranien* I, p. 237.

(2) A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byz. Elfenbeinskulpturen I : Kästen*, Berlin, 1930, nº 40 b, pl. XXII (Baltimore), nº 43, pl. XXIV, a (Palerme) : char traîné par deux lions en attitudes semblables ; nº 21, pl. X c (Victoria et Albert Museum), nº 22, pl. X (Venise) : mêmes lions, mais la tête de l'un d'eux tournée en arrière, comme à Kiev.

(3) Beaux exemples dans le Psautier Vatican grec 752 ; E. de Wald, *The Illustrations in the manuscripts of the Septuagint, III, 1. Vatican grec 752*. Princeton, 1942, pl. XXXII, XXXIII et surtout LIV.

(4) Goldschmidt et Weitzmann, *l. c.*, voir note 2.

(5) *Histoire de l'art russe* I, p. 193. *Histoire de l'art ukranien*, p. 236.

maladresses trop évidentes de la figure à moitié nue de Hercule (v. les bras) il s'agit évidemment d'une imitation d'un relief de tradition classique (tunique, arbre au tronc noueux). Ici encore un ivoire profane byzantin a pu servir d'intermédiaire. Le sculpteur n'a pas été très sûr de ce qu'il figurait : voir le bouton qu'il imagina sur l'épaule droite d'Hercule ou l'accent posé sur certains plis, de manière à faire croire à une ceinture (par-dessus laquelle il a jeté un bout imaginaire de la tunique). On ne voit pas non plus comment se rattache au costume d'Hercule le magnifique manteau gonflé par le vent, derrière le personnage. Les images de cette même scène, sur les coffrets en ivoire byzantins, suivent une autre version iconographique[1], qui, en revanche, s'apparente à celle d'un relief à Salonique que nous analysons page 114.

c, d. On conserve à Kiev deux autres reliefs, eux aussi en schiste rouge local, qui ont la même forme et sensiblement les mêmes dimensions, mais qui figurent des personnages chrétiens[2]. Les ivoires de coffrets byzantins qui ont pu fournir les modèles aux deux premières dalles de Kiev ne pouvaient évidemment pas le faire pour ces saints cavaliers, puisque leur décor était entièrement profane. Mais ce cycle des coffrets comprend le thème des cavaliers antithétiques anonymes[3] dont on a pu s'inspirer, tout en les adaptant à l'iconographie des saints chrétiens.

A Kiev, il s'agit de saints militaires en cavaliers, représentés deux par deux, en groupes antithétiques. Aucun nom ne figure auprès de ces personnages que le nimbe désigne clairement comme des saints. Certains détails iconographiques permettent même de citer les noms possibles : Démètre ou Mercure, pour le saint qui fait piétiner par sa monture un personnage en costume militaire (Kalojan ou Julien) ; Georges et Théodore, pour les deux tueurs de serpents-dragons. Le quatrième cavalier ne triomphe sur aucun ennemi, il s'avance et fait le geste de la bénédiction. Je me demande (mais sans insister) s'il ne s'agit pas de Constantin? Il ne faut pas croire que ce personnage soit coiffé d'une coiffure particulière : c'est la même que celle du jeune soldat en face de lui.

Ces reliefs rentrent évidemment dans la catégorie des icônes en relief qu'on fixait sur les façades des églises, par exemple, lorsqu'il s'agit de figurations en diptyque, de part et d'autre d'une porte d'église, et c'est pourquoi nous en reparlerons dans la notice consacrée à la porte en bois d'Ohrid (page 118). Comme là, on constate l'absence de noms auprès des saints figurés (omission rarissime chez les Byzantins et leurs clients slaves). Non moins suggestif, je crois, est le fait observé plus haut, à savoir que ces deux reliefs ont pu avoir pour pendants les deux autres, qui sont nettement profanes. Pouvait-on, à Kiev, à l'époque de ces reliefs, encastrer dans les murs d'une église des sculptures à sujets profanes, voire carrément païens, comme on allait le faire à Venise au xiiie siècle[4]? Je crois qu'il faut répondre par l'affirmative, en pensant aux façades de Saint-Démètre à Vladimir, vers 1200, où les saints cavaliers réapparaissent en nombre croissant (toujours anonymes) et où ils sont ouvertement introduits dans un cycle de figurations profanes auxquels se mêlent quelques images chrétiennes. Si ce n'est pas une église, quel édifice pouvait abriter à la fois les deux séries de ces reliefs? Un palais peut-être, surtout si l'on observe que les sujets chrétiens qui furent choisis n'avaient

(1) Goldschmidt et Weitzmann, *l. c.*, nº 8, pl. III d (Milan) ; nº 10 pl. V a, b, d (Xanten) ; nº 20, pl. VIII b (Petit Palais) ; nº 37, pl. XIII b (Cividale) ; nº 33, pl. XX (Florence) ; nº 35, pl. XXI *(ibid.)* nº 41, pl. XXIII d, nº 44, pl. XXV a.

(2) *Histoire de l'art russe* I, p. 194 ; *Histoire de l'art ukranien* I, p. 234, 235.

(3) Goldschmidt et Weitzmann, *l. c.*, nº 42, pl. XXI (Victoria et Albert Museum) ; nº 40, pl. XXI (Baltimore). Cf. nº 85, pl. LIV a (Lyon).

(4) Il s'agit des façades Nord et Ouest de San Marco, surtout cette dernière. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, fig. 8, 33, 38, 39. Le même, *Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco*; dans *Jahrbuch der österr. Byz. Gesellschaft* III, 1954, p. 88 et 94.

rien de spécifiquement ecclésiastique, et que le cavalier héroïque avait sa place bien marquée dans l'art palatin. Mais c'est là une pure hypothèse.

A propos des quatre derniers reliefs, un problème se pose qui ne concerne que leur facture et leur style. Tous ces reliefs sont plats et peu souples. Leur art ne manque pas de vigueur (les cavaliers), mais il est maladroit. En plus, l'art des reliefs aux cavaliers est nettement plus rudimentaire et schématique que celui des scènes mythologiques : voir les crinières des chevaux et les queues, ou les plis des manteaux qui forment une « cloche » derrière les cavaliers. Mais les maladresses sont plus nombreuses sur les reliefs mythologiques. En figurant les guerriers à cheval, on a pu penser aux nomades cavaliers qu'on connaissait bien à Kiev, et on a su donner aux traits et à l'expression de leurs visages beaucoup de caractère, tandis que les expressions individuelles manquent entièrement aux images de Dionysos et d'Hercule, sur les deux autres reliefs de cette même série. Les têtes y sont placides et inexpressives, quoique plus classiques. Nous en concluons que les auteurs des reliefs du premier groupe (Dionysos et Hecule) ont dû suivre leurs modèles plus passivement que les deux autres, du moins en ce qui concerne la façon d'interpréter les visages. On notera aussi, en passant, que les visages de ces saints qui s'écartent dans leur expression des images byzantines analogues, n'annoncent pas davantage les têtes des saints cavaliers des icônes russes.

Dans ces conditions, c'est-à-dire en présence de formes aussi particulières, il n'est pas question d'en tirer une indication sérieuse sur la date des quatre reliefs de Kiev. Mais, étant donné la prédominance d'un style archaïque et les circonstances historiques à Kiev (qui est en décadence dès le milieu du XIIe siècle), j'incline à attribuer ces quatre sculptures à la même époque que les reliefs architecturaux et les sarcophages de Sainte-Sophie, à savoir au XIe siècle.

78. Kiev. Dalle sculptée provenant de Sainte-Irène (pl. LVIII).

Déterrée dans l'église de Sainte-Irène, fondée la même année que Sainte-Sophie (1037), cette dalle et le relief qui la décore n'ont jamais fait l'objet d'une étude. C'est du moins ce qu'il nous semble, et que nous regrettons, étant donné l'intérêt de la pièce[1].

La dalle est en schiste rouge local et a été par conséquent sculptée à Kiev, comme les quatre dalles du nº 77. Mais contrairement à ces quatre pièces, il s'agit d'une dalle incomplète et d'un relief fragmentaire. Celui-ci montre une partie d'un personnage armé d'une épée et d'un bouclier, et qui est vu de côté et tourné à gauche. Son avant-corps fortement incliné, il s'avance à gauche ou s'oppose à un adversaire qui se tient à gauche. Dans sa main droite, il tient une épée pointée vers le haut et légèrement inclinée, tandis que de sa main gauche il resserre les deux courroies fixées au revers d'un petit bouclier rond.

La partie conservée de la figure ne permet pas de décider si le personnage porte ou pas le costume militaire. Les chaussures et les jambières ne donnent pas d'indication suffisante à cet égard. Cependant un détail nous invite, semble-t-il, à admettre qu'il ne s'agit pas d'un costume militaire : aucune tunique ne dissimule la partie haute des jambes (sur le bord du fragment conservé, on distingue le point où les deux jambes se rejoignent, à leur racine). Or, c'est ce qu'on voit sur les figures des lutteurs et autres acteurs d'hippodrome, tels qu'ils apparaissent sur les peintures murales des escaliers de Sainte-Sophie, à Kiev même (p. ex. Povstenko, fig. 184, cf. 182). Nous inclinons donc à identifier le personnage de ce relief avec un lutteur d'arène opposé à un autre lutteur ou à un fauve (et non pas à un soldat dans une scène de combat sur un champ de bataille).

(1) *Histoire de l'art ukranien*, p. 238, fig. 180.

Le style du relief, aux surfaces unies et plates, mais légèrement arrondies, nous invite à dater ce relief de la fin du XIe siècle. La jambière et le soulier pointu du personnage permettent un rapprochement avec la figure d'Hercule sur l'un des reliefs à sujets profanes que nous venons de relever à Kiev, et qui sont également des sculptures en schiste rouge. Le fragment avec le lutteur armé devrait être contemporain des quatre autres reliefs.

On se souvient que les cycles d'images profanes sur les coffrets en ivoire byzantins comprennent les trois sujets des grands reliefs de Kiev : personnage divin sur un char traîné par des lions, Hercule déchirant la gueule du lion, lutteurs armés. On pourrait, peut-être, se souvenir aussi du thème des cavaliers antithétiques qui figurent sur deux dalles de Kiev (v. *supra*, p. 89), pour les comparer aux cavaliers semblables sur les coffrets. Mais dans le cas des cavaliers, la version qu'on trouve à Kiev, les interprète comme des saints chrétiens, tandis que les coffrets n'en offrent qu'une version « neutre » (Goldschmidt et Weitzmann, *l. c.*, ex. cités p. 89 n. 3). Ce dernier motif, à Kiev, pourrait donc être laissé de côté, quant à notre rapprochement avec les reliefs des coffrets byzantins. Mais les trois autres thèmes s'apparentent étroitement à ceux des coffrets, et la pièce avec le lutteur armé en fait autant. Elle viendrait donc étayer l'hypothèse selon laquelle tous ces reliefs monumentaux de Kiev auraient eu pour modèle de petites sculptures byzantines en ivoire antérieures d'un ou de deux siècles.

Bibliographie. — La bibliographie des monuments archéologiques de Kiev du Xe au XIIIe siècle (époque dite pré-mongole) est extrêmement vaste. Nous nous bornons à évoquer les ouvrages les plus importants pour l'étude des sculptures qui remontent à cette période. Ces références sont toutes incluses dans les notes au bas des pages précédentes.

CHAPITRE II

SCULPTURES DU XIIe-XIIIe SIÈCLE

Avant-Propos

Le second chapitre est consacré aux sculptures du XIIe siècle et à celles que nous attribuons au XIIe-XIIIe siècle sans pouvoir en préciser davantage la date.

L'ordre que nous adoptons pour présenter les œuvres de cette époque s'inspire des mêmes principes qui nous avaient guidé pour classer les monuments réunis dans le premier chapitre. Étant donné que la grande majorité des pièces sont dépourvues d'une date quelconque, nous les présenterons dans un ordre conventionnel, en commençant chaque catégorie d'œuvres par les monuments de l'ancienne capitale byzantine et en citant les autres monuments, à leur suite, selon les pays où ils se trouvent : Grèce, Yougoslavie, etc.

Les reliefs architecturaux et les iconostases sculptés *in situ* sont nommés avant les pièces isolées. Ces attaches topographiques les rendent particulièrement précieuses pour l'historien, qui ne manquera pas de s'intéresser aussi à l'effet esthétique de l'ensemble des sculptures réunies dans le même édifice, sans exclure les cas où ces sculptures étaient de dates différentes.

Les œuvres que nous attribuons sommairement à la période qui va du milieu du XIIe au milieu du XIIIe siècle sont assez nombreuses et comptent parmi les plus intéressantes que nous étudions dans ce chapitre. Ce sont des reliefs « à deux niveaux », qui présentent des motifs zoomorphes et anthropomorphes en forte saillie sur un fond tapissé d'ornements également sculptés mais plats. C'est à propos de ces créations originales des artistes byzantins qu'on est amené à poser la question de leurs rapports avec la sculpture contemporaine d'Occident et surtout avec les arts industriels des pays de l'Islam.

Certains de ces reliefs témoignent d'une volonté des Byzantins de se remettre à l'école des arts plastiques de l'Antiquité, tendance qu'il convient de ne pas confondre avec un goût semblable, mais nettement distinct, qu'on trouvera à Constantinople du temps des Paléologues (v. chapitre III).

Revenant à l'ordre dans lequel nous présentons les œuvres conservées, disons que nous y séparons du reste des monuments envisagés les reliefs à sujets religieux, beaucoup plus nombreux au XIIe siècle que jusqu'à cette époque. Ces reliefs, qui s'inspirent d'icônes, suivent leur propre voie et — contrairement à ce qu'on verra plus tard (v. chap. III) — restent en dehors des programmes des décorations des édifices et des meubles d'église (seule exception, très particulière, n°s 126, 127). Il nous a semblé, en

effet, que cette séparation permet d'observer les œuvres de chacune des catégories de la façon la plus efficace.

Il va de soi que, dans ce chapitre, comme dans les deux autres, nous ne proposons qu'un choix d'exemples des sculptures des XIIe et XIIIe siècles et non pas une liste complète. Pour cette période surtout des recherches ultérieures pourraient faire connaître un nombre appréciable d'autres monuments.

RELIEFS IN SITU

Istanbul, Grèce, Yougoslavie

79. Istanbul, monastère du Pantocrator. Fragments d'une iconostase. Vers 1140 (pl. LXIII).

Les travaux de l'Institut archéologique américain, commencés en 1954, ont fait apparaître plusieurs fragments de l'iconostase de l'église Sud (d'après les dernières investigations, ce serait l'église initiale) du monastère du Pantocrator. Ces fragments, qui doivent remonter à l'année de la construction de l'église, soit 1140 env., nous apportent un témoignage très sûr sur la sculpture décorative byzantine du milieu du XIIe siècle. A ma connaissance, c'est le seul monument de l'art plastique de cette époque dont l'origine constantinopolitaine est certifiée. L'église Nord ne conserve que certaines corniches sculptées. Tandis que la corniche inférieure ne présente que des acanthes dressés, celle du haut réunit des rinceaux et des *zodia*, dont deux types d'oiseaux. Les uns sont des paons, vus de face, faisant la roue, les autres se montrent de profil, les ailes éployées.

Les fragments conservés les plus intéressants appartiennent à la cloison qui formait la partie inférieure de l'iconostase de l'église Sud. Contrairement aux usages qui se perpétuaient depuis l'Antiquité, cette paroi n'était pas formée de plaques de chancel indépendantes retenues par de petits piliers. A Pantocrator, on s'est servi de très grandes plaques de marbre blanc dans lesquelles étaient taillés aussi bien les ornements des chancels que ceux des piliers. C'étaient des parois monolithes dont le décor imitait les parois d'iconostase habituelles, composées de chancels et de piliers indépendants. Les piliers aplatis sont coiffés d'une imitation de pommes de pin, sculptées, posées sur un long rectangle occupé par des motifs géométriques incrustés. Tandis que les surfaces de la dalle qui correspond aux chancels sont ornés de reliefs qui chaque fois reproduisent le même motif : deux paires de cornes d'abondance, superposées, qui laissent s'échapper de grandes feuilles sinueuses. Une étoile posée au bas de cette composition strictement symétrique, en son milieu, complète la décoration de ces pseudo-chancels. Il en est de même d'une petite feuille-palmette au contour très découpé, qui s'insère dans l'espace qui sépare deux cornes d'abondances juxtaposées. Enfin, au-dessus de ces reliefs et des piliers, le long du bord supérieur de la paroi, court une corniche sculptée discrète. On y trouve une rangée de feuilles-palmettes dressées, dont le sculpteur ne garde que les contours et les veines. Il y installe aussi, au milieu de chacune de ces feuilles, un motif qui fait allusion à la croix : c'est la branche supérieure d'une croix garnie de petites boules aux extrémités.

Conçue de cette façon, la paroi d'iconostase du Pantocrator est un *hapax*, et on peut se demander si cette œuvre a jamais été entourée, au XIIe siècle, de sculptures semblables. Il est regrettable que la seule œuvre constantinopolitaine certaine du XIIe siècle soit aussi peu représentative.

Ce n'est pas à Constantinople, mais en province byzantine que nous sommes amenés à chercher des œuvres typiques pour cette époque.

Quant au décor de la paroi du Pantocrator, il s'agit, semble-t-il, d'une inspiration par la paroi de même destination de Saint-Polyeucte, église de la première moitié du VIe siècle, récemment révélée par d'autres fouilles américaines. L'unique fragment de cette paroi qui fut déterré montre un décor qui, sur plusieurs points, annonce celui du Pantocrator. Le fragment que nous reproduisons a été trouvé à Pantocrator, tandis que d'autres, identiques, ont été déterrés à Saint-Polyeucte (D.O.P. 17, 1963, p. 346, fig. 9 et D.O.P. 21, p. 276, fig. 12). Il ne peut y avoir aucun doute sur la date de tous ces morceaux qui remontent au VIe siècle. Cette fois aussi, il s'agit d'une dalle monolithe qui, sous une corniche sculptée, présente une alternance d'un certain motif sculpté et de bandes verticales incrustées. Ici déjà la composition sculptée qui se répète est aussi strictement symétrique et se distingue par la présence de gros motifs lisses et sinueux (à Saint-Polyeucte, le motif est d'origine sassanide : un vase côtelé duquel sort une bande verticale garnie de « cœurs » superposés, et des feuilles symétriques très schématisées).

Le décor sculpté de l'iconostase du Pantocrator montre que, au XIIe siècle, comme au Xe, les Byzantins restèrent ouverts à l'imitation des grands ensembles de la sculpture architecturale du VIe siècle.

Toujours dans l'église Sud, le minbar turc actuel comprend des éléments importants d'un ciborium byzantin, qui était probablement contemporain de l'iconostase, sans qu'on puisse dire s'il surmontait un autel ou un ambon. On y relève, en fait d'éléments byzantins, le toit pyramidal à huit côtés, des colonnettes à double nœud et des arcs qui se placent entre ces colonnettes et le toit octogonal. Ces arcs sont découpés dans des plaques rectangulaires. Sur ces plaques et à l'intérieur de la pyramide, des croix dans des cercles (cf. Salonique, Saint-Démétrios, page 103) et des croix fleuries. Sur la balustrade, des vases à haute saillie, des croix (cf. certaines portes de bronze byzantines en Italie). Comme d'habitude, les croix ont été partout martelées. Tous ces éléments ont été disjoints et tant bien que mal adaptés au minbar actuel.

Bibliographie. — Arthur Megaw, *Notes on recent work of the Byzantine Institute*, dans *D.O.P.*, 17, 1963, p. 334 à 367, particulièrement, p. 344-346, fig. E, pl. 7-9.

80. Berlin. Staatliche Museen. Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Inv. 3250. Dalle en marbre blanc sculptée sur les deux côtés (0,85 × 1,04 m.) XIIe siècle (pl. LXIV).

Avers. A l'intérieur d'un cadre légèrement saillant, décoré d'un rinceau bordé de rainures, sculptures en réserve. Au milieu, perché sur le chapiteau d'une colonne (fût en vis et base développée), un coq au plumage très riche. Devant lui, à gauche, la tête levée dans sa direction, un renard reconnaissable à sa queue. Du côté droit de la colonne, le même renard assis, la tête tournée vers la colonne et le coq. Il s'agit du renard avant qu'il ne se soit approché du coq (plutôt qu'au moment après, ce qui cependant n'est pas exclu : on a pu montrer le renard tirant la morale de son exploit). Le fond est nu, mais animé par deux plantes aux tiges sinueuses et aux feuilles de vigne et de lierre sculptées avec force et lourdeur.

Revers. A l'intérieur d'un cadre garni de rinceaux analogues, mais plus larges et plus lourds, une composition sculptée qui fait pendant à celle de l'avers, mais traite un sujet purement décoratif : un aigle qui se pose sur le dos d'une biche. Comme à l'avers, les reliefs sont taillés en réserve et restent plats, sauf pour le plumage de l'oiseau soigneusement sculpté et détaillé. Sur le fond, plantes comme à l'avers.

Nous attribuons ce double relief au XIIe siècle, et non pas au Xe-XIe, comme l'avait proposé O. Wulff. Les corps plats et raides des animaux parleraient pour une date plus ancienne, celle des reliefs de Prespa et de Stara Zagora, etc. Mais le soin accordé à la représentation du plumage des oiseaux nous semble appeler une date plus avancée

et la plasticité soulignée des ornements du cadre le fait également. Enfin, la composition savante des deux reliefs qui réunissent adroitement animaux et oiseaux, plantes et meubles (colonne), suppose un art plus évolué que celui des reliefs à sujets zoomorphes que nous datons du XIe siècle, et l'apparente, par exemple, aux reliefs de Torcello.

BIBLIOGRAPHIE. — O. WULFF, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, t. III Teil II : *Mittelalterliche Bildwerke*. Berlin, 1911, nº 1703. Le relief semble avoir été acheté, en 1902, à Istanbul. Sur le lieu de découverte, Wulff écrit : « Aus Konstantinopel (unweit des Scheich-ül-Islam). » Je remercie les Staatliche Museen zu Berlin des photographies de ces deux reliefs et de l'autorisation de les reproduire.

81. Athènes. Petite Métropole. Décor architectural. Vers 1200 (pl. LXV à LXX).

La petite église qui, à Athènes, se dresse à côté de la cathédrale moderne et qui, à cause de ce voisinage, est couramment appelée « Petite Métropole », est dédiée à la Vierge Gorgoepikoos (du Prompt Secours). Cet édifice gracieux doit à ses dimensions réduites et aux nombreux reliefs qui tapissent ses façades une grande popularité chez les touristes. Il s'agit effectivement d'un monument attrayant, aux masses bien équilibrées, qui, pour tout ce qui concerne l'architecture, est fidèle aux usages byzantins du Moyen Âge. Les formes architecturales en sont banales, et il n'y a que le décor sculpté qui permet une datation approximative de l'œuvre. Encore faut-il qu'on ne tienne compte, en ce qui concerne la date de l'église, que des reliefs des encadrements des portes de la Petite Métropole, ces reliefs ayant toutes les chances d'être contemporains de la construction. Tandis que les nombreuses plaques sculptées intégrées dans les façades sont d'époques différentes, et ne sauraient fournir, à la rigueur, qu'un *terminus post quem* à l'édifice. L'auteur de celui-ci ne s'en était servi que dans l'intention de décorer les façades par un grand nombre de reliefs. Cette démarche, qui reste isolée dans la pratique byzantine, n'est liée à aucune période de son histoire ; elle ne suit aucun programme iconographique et ne propose aucune symbolique, et même elle ignore ou presque les particularités esthétiques des reliefs rapprochés sur le même mur et qui appartiennent à des arts très différents. Il est certes impossible de nier toute préoccupation d'ordre esthétique chez les promoteurs de ces façades sculptées, puisqu'ils avaient réuni tous les reliefs sur la partie haute des murs, au-dessus d'une même ligne horizontale et que, sur la façade Ouest, ils avaient essayé de présenter symétriquement des reliefs semblables. Mais les exigences de système s'arrêtèrent là, la sensibilité des auteurs de cette œuvre exceptionnelle n'étant point gênée par le fait que les sculptures réunies sur ces façades étaient tout ce qu'il y a de plus hétérogènes (sculptures grecques classiques, pièces romaines, reliefs paléochrétiens et byzantins de dates différentes, et dans ce bric-à-brac, des bas-reliefs à personnages d'échelle différente, des dalles avec bas-relief classique complété par une croix médiévale, etc.). Si isolé qu'il soit, cet essai d'une décoration sculptée des façades doit être relevé comme un témoignage sur le goût des Byzantins à l'époque de la construction de la Petite Métropole, et — malgré le procédé discutable d'une juxtaposition de pièces hétérogènes — il témoigne d'un certain renouveau de l'intérêt pour la plastique, tendance qui rejoint le goût pour l'antiquité classique (Chatzidakis). Dans ces conditions, la date de la Petite Métropole reçoit une importance accrue. A quelle époque a-t-on réalisé cette œuvre singulière ? En l'absence de textes ou d'inscriptions, on a « promené » cet édifice entre le Xe et le XIIe siècle. Mais ces hésitations ne doivent plus se prolonger étant donné que les seuls reliefs de la Petite Métropole, qui peuvent servir à la dater, ne sauraient être antérieurs au XIIe siècle, et ont toutes les chances d'appartenir à la fin de cette époque.

Ces reliefs décorent les linteaux et les pieds-droits des portes, — des deux portes latérales de l'église et des trois portes qui, du narthex, conduisent dans la nef. J'écarte

par conséquent le linteau de la porte principale, celle de la façade Ouest, qui est un remploi évident (v. sa longueur), et qui, en outre, me semble avoir été retouchée. Mais l'encadrement de la porte Nord, bien conservé, est une œuvre du XIIe siècle : voir les rinceaux et les tresses aux motifs serrés, qu'on s'arrange à rapprocher les uns des autres, de manière à ne jamais montrer le « fond ». A relever plus particulièrement, sur la corniche du linteau, que la tresse a cédé la place à des cadres rectangulaires, remplis chacun d'une feuille déployée. Ce dernier motif revient sur le linteau de l'une des portes qui conduisent du narthex dans la nef (côté droit) et est répété douze fois sur un panneau encastré au haut de la façade Sud. En dehors de la Petite Métropole, son emploi est attesté au milieu du XIIe siècle, à Nerezi (v. p. 105).

Les trois portes qui conduisent du narthex dans la nef, celle du milieu a le cadre le plus décoré. Les pieds-droits présentent un rinceau de vigne, avec grappes, oiseaux et quadrupèdes. Le relief est un remploi (pièce maladroite qui pourrait être du IXe siècle : cf. Scripou) et qui a été placé la tête en bas, par mégarde. Mais le linteau qui combine des imitations de grosses lettres coufiques avec des fleurons, le tout taillé en réserve sur fond en retrait, imite une inscription arabe fleurie, dans un style que je daterais du XIIe siècle. La façon de traiter les bandes ondulées et pointues qui se croisent ou s'associent aux feuilles, le tout offrant une surface ornementée compacte qui recouvre toute la surface disponible, — cette manière d'interpréter les ornements est typique pour le XIIe siècle. On la trouve aussi plus tard, mais l'ornement en question ne présente aucun trait typique pour les œuvres postérieures.

L'ornement du linteau de la porte de droite conduisant du narthex dans la nef est d'un type plus rare : ce sont, alignées, des fleurs à quatre pétales. Ce motif aussi a été adapté au goût des ornements-tapis, mais moins heureusement (il reste quelques traces du fond nu). Cet ornement est contemporain du reste, comme en témoigne le morceau qui forme l'extrémité du linteau, à droite : sur ce morceau, ajouté au précédent, on trouve, l'un à côté de l'autre, un cadre rectangulaire à feuilles étalées dont il a été question ci-dessus, et le début d'une fleur à quatre pétales, de celles qui recouvrent le reste du linteau. Un petit détail revient sur tous ces linteaux : un point saillant ou un creux rond de la même grandeur, qui remplissent le vide entre les bandes ou les feuilles des ornements. L'ensemble des ornements de ces portes rappelle ceux des portes et des iconostases de Hosios Mélétios qui remontent à 1200 environ (v. p. 102).

Nous concluons : les reliefs des encadrements des portes de la Petite Métroople (à l'exception de quelques remplois partiels : *v. supra*) ont été exécutés lors de la construction de cette église qui se place ainsi au XIIe siècle, vraisemblablement à sa fin. Quant aux reliefs qu'on fixa alors sur les façades, on a dû les réunir de partout, mais probablement surtout d'Athènes. En laissant de côté toutes les pièces qui remontent à l'Antiquité, relevons celles qui appartiennent à l'époque qui nous occupe dans cet ouvrage, soit au XIe et au XIIe siècles (il n'y en a forcément pas de postérieures).

Il y a lieu d'observer tout d'abord que les trois portes extérieures de l'église sont surmontées d'une dalle découpée en demi-cercle et profilée le long de tous les bords et surtout le long de la courbe de l'arc. Ces trois dalles ont dû être empruntées à un ciborium d'autel ou de baptistère, paléochrétien ou du Moyen Âge. Les restes de cette église supposée antérieure au XIIe siècle ont fourni de nombreuses dalles qui ont dû y servir de plaques de chancels. A en juger d'après les motifs et le style (lorsqu'il s'agit de croix et de *zodia*), il s'agirait de vestiges de deux (?) iconostases du XIe siècle. En voici les principaux morceaux. Mur Ouest, en haut, plaque encadrée avec une croix entourée de quatre *zodia* (deux griffons, deux lions) ; en bas, deux plaques avec sur chacune deux griffons autour d'une fontaine et deux oiseaux serrant un serpent dans leurs griffes. Ce sont des sculptures rudimentaires, d'un dessin enfantin. Les figures des animaux et des objets sont taillées en réserve et sont plates ; fond nu, cadre saillant nu. La facture et le style rappellent — en plus barbare — les reliefs de Prespa et de Sofia (provenant

de Stara Zagora). Je les attribue au XIe siècle (pl. LXVI, LXVIII). Le linteau de la porte Ouest, retouché, ainsi que les deux motifs du « Temple » pourraient remonter au même ensemble (linteau d'iconostase).

Sur le mur extérieur de l'abside et les parties du mur Est qui la flanquent, on trouve plusieurs plaques de chancel qui semblent appartenir à deux séries différentes, les deux datables du XIe siècle : motifs de cadres à boucles et nœuds, médaillons, « soleils », losanges, avec rosaces, fleurons simples et une fois (abside) un aigle aux ailes éployées dans un cadre en losange (pl. LXIX). Au haut de la façade Sud, je relève d'autres reliefs du XIe siècle : une frise en chaîne de médaillons à fleurons et rosaces, un grand disque à cadre concentrique délimité par des bandes entrenouées et rosaces, et un grand panneau garni de douze cadres rectangulaires qui renferment chacun une feuille étalée, le tout enfermé dans un cadre à rinceaux fins (pl. LXVI). Plus bas enfin, c'est une dalle à losange et disques formés par des bandes qui encadrent des rosaces, le tout dans un cadre de bandes entrelacées (pl. LXVIII). C'est le même motif que celui sur le linteau de la porte entre le narthex et la nef, côté gauche. Si je vois bien, les deux derniers panneaux ont été complétés au XIIe par l'adjonction de cadres ornementés. Les reliefs de ces cadres sont distincts (plats mais serrés, sans faire paraître le fond) de ceux qui occupent le reste de ces plaques, qui, elles, sont du XIe siècle. Il n'y a que ces deux plaques qui ont été adaptées au goût du jour. Enfin, au haut de la façade Nord, on enregistre une plaque avec deux oiseaux devant une vasque, une autre avec une grande croix, et une troisième avec une croix enfoncée dans un losange qui, à son tour, est inscrite dans un cadre rectangulaire, tous les cadres étant formés par des bandes à nœuds. Plus bas, ce sont plusieurs autres plaques de style semblable, mais de qualité supérieure : une autre croix fleurie flanquée de disques figurant le soleil et la lune, et un losange inscrit dans un carré et agrémenté de divers motifs (nœuds, fleurons, monogrammes du Christ au milieu) ; puis, une plaque avec une grande rosace et une autre encore, avec une croix (v. aussi les plaques pl. LXVIII).

Je classe séparément, mais comme des reliefs d'un genre intermédiaire, entre des pièces du XIe siècle que nous venons de citer et celles qui vont suivre, un petit nombre de dalles où les éléments sculptés sont plus saillants et où quelquefois apparaît — sur une partie de la dalle — un tapis de motifs végétaux à reliefs plats. Mur Ouest, en haut, à droite : une grande croix tressée entourée de quatre rosaces très saillantes ; mur de l'abside : au milieu, en haut, une croix à six branches placée sous un ciborium, cadre profilé et ornementé ; pour montrer que la croix « fleurit », on recouvre de motifs végétaux fins toute la surface sous la branche transversale de celle-ci.

Enfin, voici trois reliefs (pl. LXVI, LXVIII) qui reproduisent le style le plus évolué que définissent deux traits essentiels : les reliefs s'y situent sur deux plans, l'un plus saillant que l'autre ; le fond est tapissé d'ornements plats. Les motifs à *zodia*, très saillants, s'y détachant sur un tapis d'ornements également sculptés, mais plus plats — le genre « vermiculé ». Deux de ces reliefs sont fixés, symétriquement, sur le mur Ouest, et un troisième, sur le côté Nord de l'abside. L'art de ces trois panneaux est le même, et nous le retrouverons ailleurs, en Grèce. Deux de ces reliefs, ceux de la façade Ouest, ont pour motif axial un arbre enveloppé de bandelettes dont le feuillage prend la forme d'une pomme de pin. De part et d'autre de cet arbre — qui se distingue à peine d'une fontaine avec colonne et pomme de pin — se tiennent, superposés, deux sphynges et deux quadrupèdes à têtes humaines ou inversement, deux lions (?) et deux sphynges. Entre ces figurations, sur le peu d'espace visible, on aperçoit des tiges et des feuilles de plantes. Le motif central de ces reliefs est le même qui apparaît souvent sur la marge supérieure, au-dessus des Tables des canons ou les En-tête des tétraévangiles grecs du Moyen Âge. On y trouve aussi des *zodia* divers qui montent la garde de part et d'autre de cet « Arbre de Vie » ou d'une Fontaine (symboliquement, le thème est le même). C'est le même thème aussi que, à leur façon, interprètent les deux reliefs plus rustiques et plus

anciens qui se voient sur la même façade, auprès des reliefs qui nous occupent et que nous datons du XIe siècle (v. *supra*). Mais l'art de ces reliefs du XIIe siècle est à la fois plus évolué et plus étranger à la tradition classique. Le paradis auquel on renvoie le spectateur est un paradis des contes des Mille et une Nuits. A se rappeler à ce sujet les quadrupèdes à têtes humaines qui figurent sur une coupe du XIIe siècle d'origine caucasienne (?) à l'Ermitage (no w 1207), et d'une dalle à San Marco, qui nous fait connaître une version plus ancienne de la sphynge byzantine (pl. XLVII). Celles des reliefs de la Petite Métropole, aux formes amples, à l'allure fière, témoignent d'un progrès rapide de la plastique byzantine au XIIe siècle. Quant aux lions de l'autre relief, avec leurs grosses têtes à gueule ouverte et grimaçante qu'ils tournent en arrière, on se croirait devant une réplique d'un chapiteau roman.

Enfin, le troisième relief de ce groupe montre un lion qui, avec délice, enfonce ses dents dans la croupe d'une biche. Les deux animaux se détachent en forte saillie sur les ornements végétaux et géométriques du fond et du cadre. Cette œuvre a dû sortir du même atelier que les deux précédentes : à noter le motif gravé, en forme d'amande, qui marque la cuisse de la biche sur l'un de ces reliefs et réapparaît sur celles des lions et des sphyngesses sur les deux autres. Le relief no 159 du Musée byzantin d'Athènes (notre no 92) est très apparenté. Nous verrons plus loin plusieurs reliefs du même style conservés dans divers musées, et nous les daterons du XIIe-XIIIe siècle. Les pièces qui sont sur les façades de la Petite Métropole ont dû être confectionnées à l'époque même de la construction de cette église, probablement vers 1200 (sur les reliefs d'un stade antérieur dans l'évolution technique, v. la notice sur Daphni et d'Agnandi, p. 64).

BIBLIOGRAPHIE. — Karl MICHEL et Adolf STRACK, *Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens*, dans *Athenische Mitteilungen*, 1906, p. 281-324. L. BRÉHIER, *Nouvelles recherches*, 1913, p. 13. M. CHATZIDAKIS, *Athènes byzantine*, Athènes, s. d., fig. 34-51 (l'église est datée de la fin du XIIe siècle).

82. Samari (Messénie). Iconostase. XIIe siècle (pl. LXXI).

L'église du village Samari en Messénie est connue pour son architecture et ses peintures murales, qui sont du XIIe siècle. On y trouve *in situ* l'entablement (épistyle) de l'iconostase garni de reliefs et la partie supérieure des cadres sculptés (proskynétaria) des icônes murales du Christ et de la Vierge, sur la face Ouest des piliers Sud-Est et Nord-Est. Ces cadres rejoignaient le décor sculpté de l'iconostase auquel appartenaient, en principe, les deux icônes murales qu'elles entouraient.

L'entablement sculpté est en trois parties qui correspondent à la nef, à la prothèse et au diaconicon de l'église. Les deux parties latérales sont légèrement abaissées par rapport à la partie centrale. Les autres parties de l'iconostase ont disparu.

L'entablement qui correspond à la nef comprend deux parties superposées. La partie inférieure, plus large, est décorée de reliefs dont les uns ont une très forte saillie et les autres forment un tapis de motifs plats. Séparés les uns des autres par des champs de fonds ornementés, on y voit, au milieu, un « Temple » (ou arc sous lequel se dresse une croix fleurie), et aux extrémités, un lion et un griffon, l'un et l'autre marchant sur un quadrupède, et deux « boutons » (à motifs perforés, qui ont été brisés), ainsi que deux grandes feuilles d'acanthe stylisées, entre les trois motifs cités en premier. Les *zodia* et le « Temple » sont sculptés avec art et soin, et dans un style qui permet de les dater du XIIe siècle. On notera une particularité de la facture : le cou, les ailes, la queue des animaux sont couverts de traits fins qui évoquent les poils ou les plumes. Un « nœud » ornemental et peut-être symbolique est représenté sur la cuisse du griffon (dont la tête est cassée). Sur les parties latérales de l'entablement, les seuls motifs en saillie sont de grandes feuilles d'acanthe dressées.

Quant aux ornements fins qui forment le fond, ils rappellent ceux de l'iconostase de Hosios Mélétios et de l'encadrement des portes de la Petite Métropole. En fait de motifs — qui partout tapissent entièrement la surface — on trouve des rinceaux, des croix formées par quatre motifs en cœur rapprochés, et surtout de très belles compositions en bandes entrecroisées qui forment de petits tapis centripètes. Deux de ces compositions flanquent le « Temple », et une troisième occupe le milieu de la face de l'épistyle qui regarde le sol. Cette dernière est enfermée dans une couronne de petites feuilles schématisées. L'entablement est bordé, en haut et en bas, par deux motifs d'encadrement, une corde, en haut, et une variante de la chaîne de perles, en bas.

Tandis que la surface sculptée de l'entablement est légèrement inclinée vers le sol, une autre partie, qui la surmonte, est posée verticalement. Dans d'autres cas, par exemple à Saint-Luc en Phocide, cette partie supérieure de l'entablement forme une espèce de corniche plus ou moins développée. A Samari, il s'agit d'une bande entièrement plate et tapissée de motifs ornementaux autour desquels la surface de la pierre avait été creusée, puis remplie d'un mastic. Celui-ci a été peint en blanc, ce qui fait que les motifs ornementaux se détachent en foncé sur un fond clair. Sur l'entablement en question, toute la surface disponible a été couverte de petits motifs géométriques, variables, sauf un rectangle au milieu, au-dessus du « Temple » sculpté où l'on aperçoit (traités de la même façon) deux griffons de part et d'autre d'un lièvre (vu de côté, le museau à gauche).

Ces ornements incrustés sont si différents de ceux qui sont sculptés, sur la frise au-dessous, qu'on serait tenté de les attribuer à une autre époque ; d'autant plus que des ornements incrustés du même genre sont attestés pour le XIVe siècle (no 155 Porta Panaghia). Il n'est pas exclu, tout compte fait, que ces incrustations, à Samari, aient été ajoutées à l'époque Paléologue. Mais, pour l'admettre, il faudra supposer aussi que, sur une partie de l'iconostase de Samari, on aurait, pour faire place aux incrustations, martelé des reliefs.

La partie de l'iconostase en question, c'est le haut des cadres des icônes murales du Christ et de la Vierge. Comme ailleurs, ces cadres d'icônes murales se présentent comme un arc inscrit dans un rectangle et porté par deux colonnettes. Ces dernières ont disparu, sauf leurs chapiteaux, tandis que le reste est toujours en place. L'arc forme un boudin à forte saillie. Bordée d'une chaîne de perles, il est couvert d'ornements perforés, — des feuillages, pour l'un, et une tresse, pour l'autre. Au-dessus, dans les écoinçons, deux « boutons » saillants (aux ornements perforés cassés) qui flanquent une grande feuille d'acanthe dressée. Avec son extrémité fortement penchée en avant, cette feuille — tout comme les « boutons » — est exactement la même que sur l'entablement sculpté. On s'attendrait donc de trouver, sur l'espace autour de cette feuille et des « boutons », de fins ornements sculptés, tels qu'on les voit, aux mêmes emplacements, sur l'entablement. Tandis qu'il se trouve que cette surface est tapissée d'incrustations à plat (motif du serpent qui s'enroule autour des « boutons »). Ces ornements prolongent ceux de la partie supérieure de l'entablement, mais, tandis que là ils sont sans contact avec la partie sculptée, ici ils servent de fonds aux sculptures en saillie. Comme nous l'avons dit plus haut, deux solutions sont possibles : 1) les incrustations sont contemporaines des sculptures qui — depuis l'origine — ne s'étendaient pas aux écoinçons du cadre des deux icônes murales (la sculpture y étant réservée uniquement aux éléments saillants) ; 2) les incrustations ont été ajoutées plus tard, et elles auraient remplacé des sculptures à faible saillie qui primitivement auraient tapissé les écoinçons des deux cadres d'icône, entre les éléments saillants, comme on le voit encore sur l'entablement.

J'hésite entre les deux hypothèses, mais la seconde me paraît plus vraisemblable, celle qui attribuerait les incrustations au XIVe siècle, comme celles de la Porta Panaghia dans le Nord de la Grèce. Le décor sculpté remonterait de toute façon au XIIe siècle.

Photographies à la Collection chrétienne de l'École des Hautes Études, Paris.

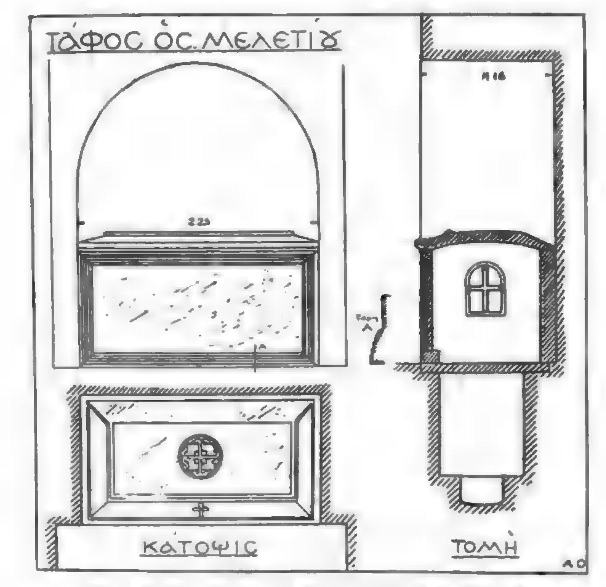
83. Kakosilesi, église Saint-Jean. Fragments d'un épistyle d'iconostase. Vers 1100.

De l'ancienne iconostase, il ne reste que plusieurs morceaux de colonnettes octogonales et une partie de l'épistyle. Les ornements des chapiteaux de ces colonnettes présentent des bandes entrenouées au milieu desquelles se dégage un cadre en forme d'amande que remplit une palmette faite de deux demi-feuilles symétriques. Les parties inférieures de ces colonnes sont tapissées de motifs végétaux très serrés. A cet égard, les ornements de Kakosilesi rejoignent ceux de Hosios Mélétios. Mais on y trouve aussi un excellent exemple d'un ornement à deux niveaux : sur un fond plat de rinceaux enchevêtrés, on y voit deux gros poissons antithétiques, qui sont en très forte saillie.

Bibliographie. — Orlandos, Ἀρχεῖον, E 2, p. 150, fig. 3.

84. Moni Dau Pendeli. Iconostase du XIIe siècle.

Iconostase partiellement reconstituée. Épistyle avec « Temple » en saillie renfermant une croix. Le reste de la surface couvert de reliefs fins. Un seul motif : fleuron inscrit dans un carré formé par un cadre en bande à nœuds. Des « boutons » saillants décorés de bandes à nœuds. Chapiteaux de deux types. L'un ressemble aux chapiteaux de Saint-Luc et de Kiev, en cube aux angles tronqués, le tout tapissé de reliefs plats : croix fleurie et (sur les côtés latéraux), croix de Malte dans un cercle. L'autre type, en forme de vase ventru, avec des nœuds sur chaque côté. Sur les pieds-droits et les



Hosios Mélétios. Tombeau du fondateur (d'après A. Orlandos).

deux chancels, mêmes motifs (carrés avec fleuron) que sur l'épistyle, ou une tresse formant des médaillons (vides).

La présence de chapiteau du type Saint-Luc et Sainte-Sophie de Kiev, mais en plus sommaire, fait penser à la deuxième moitié du XIe ou au XIIe siècle. Le large emploi du motif des cadres carrés avec fleuron est typique pour le XIIe siècle. Mais ce motif aussi apparaît déjà à Kiev (v. *supra*).

85. Hosios Mélétios près de Mégara. Vers 1100 (Pl. LXXII à LXXVI).

Le monastère, célèbre au Moyen Âge, a été fondé à la fin du XIe siècle. L'église principale, qui, démolie, fut reconstruite par les soins de M. Orlandos, était dotée d'un décor plastique particulièrement riche. Ces ornements sculptés réunissent des motifs et des techniques différents. Quelques-uns apparaissent dès le XIe siècle, d'autres annoncent les reliefs du XIVe. Mais il me semble raisonnable de dater tout ce décor du temps de la construction de l'église, vers 1100. Ces sculptures décorent d'ailleurs deux catégories d'objets qui ordinairement sont mis en place dès la fondation d'une église, à savoir les portes et l'iconostase.

Portes. Plusieurs portes ont reçu un décor sculpté. L'entablement de la « porte royale » du narthex est tapissé d'ornements fins qu'interrompent cinq motifs en forte saillie : un « Temple » central, deux grosses feuilles d'acanthes formant « consoles », et deux aigles de face aux ailes éployées. Sur les côtés de la même porte, une superposition de cadres rectangulaires liés les uns aux autres en enfermant chacun une palmette-feuille. En outre, un cadre orné de petites acanthes classiques cerne la porte, entre le motif ci-dessus et l'ouverture de l'entrée (pl. LXXII, LXXIII).

Des fragments provenant des encadrements d'autres portes reprennent le motif des cadres rectangulaires juxtaposés (en dehors de la palmette, on y trouve la croix fleurie et des oiseaux, genre perdrix, une feuille au bec) (Orlandos fig. 44). Mais d'autres fragments (*ibid.* fig. 7), très profilés, présentent des ornements distincts, et notamment des tresses de deux types (cordes et rubans) et une rangée de cœurs renfermant des fleurons, le tout au méplat, sur fond d'ombre. C'est ce dernier groupe de sculptures qui annonce les reliefs du XIVe siècle. Mais certains ornements de l'encadrement de la porte royale sont dans le même cas. Je pense aux ornements-tapis de l'entablement dont le style est très voisin de celui des reliefs (*ibid.* fig. 45) que M. Orlandos attribue également à la décoration des portes. Parmi ces reliefs, retenons le motif de deux volutes symétriques (en lyre) renfermant une feuille-palmette et celui d'une chaîne de boucles formées par des bandes à double rainures qui s'interrompent pour faire éclore une feuille dressée. Ces motifs et d'autres, sur les marbres de Hosios Mélétios, modifient des formules anciennes de façon à faire disparaître les fonds nus entre les objets figurés (bandes, cadres, palmettes, rosaces, etc.), et obtenir ainsi un réseau ininterrompu de formes plastiques, où tous les éléments, équivalents, sont liés les uns aux autres. C'est ce réseau ininterrompu de formes plastiques qui est une des caractéristiques des ornements sculptés évolués, depuis le XIIe siècle.

Iconostase. L'iconostase a été reconstitué avec des éléments qui pouvaient en provenir. D'une façon générale, en dehors des chapiteaux, d'un dessin assez surprenant, les sculptures de cette iconostase sont de la même veine que les reliefs des encadrements des portes. On notera tout d'abord l'importance de l'apport de la sculpture qui tapisse tous les éléments de l'iconostase : entablement, chapiteaux, fûts des colonnes octogonales (côté nef), toutes les parties de la balustrade (côté nef) (pl. LXXIV-VI).

Vus de près, les fragments conservés semblent manquer d'unité. Il y en a qui sont fidèles à des types du XIe siècle, comme le chapiteau (Orlandos fig. 10 en haut, à droite) avec bandes et rosaces ou ces ornements dont les motifs se détachent sur un fond uni (fig. 47

en haut à gauche (*ibid.* fig. 49) tous les fragments sauf celui du haut à gauche, fig. 13, ou encore les petits chapiteaux avec le monogramme du Christ ou la feuille de vigne dressée). Il est peut-être permis de détacher aussi les ornements suivants, fig. 11, 12, 8, 9, plus serrés que les précédents, mais aux rinceaux plus maigres et entièrement plans (tandis que les motifs des sculptures plus tardives et plus évoluées tendent à plus d'ampleur et offrent toujours une certaine plasticité). Le reste comprend les ornements les plus évolués, comparables à ceux des encadrements des portes : fig. 10 (en bas), 18, 52, 47 (sauf en haut à gauche), 49 en haut à gauche, ainsi que tous ce qui a été réuni sur l'iconostase reconstituée. A noter plus particulièrement fig. 47, la croix en relief accusé qui se détache sur un fond tapissé d'ornements plats (du type avec volutes en lyre signalé ci-dessus).

Table d'autel. Telle qu'elle fut reconstituée, la table d'autel repose sur cinq gros pieds qui ressemblent à des colonnes sans base, avec un « collier » sculpté à mi-hauteur du fût, sur deux pieds, mais avec chapiteaux. De forme singulière, ces chapiteaux sont des imitations rustiques de formes anciennes. Quatre de ces chapiteaux sont décorés de grosses palmettes dérivées du type « sassanide » et répandus à Byzance à partir du IXe-Xe siècle, et le cinquième, au milieu, présente de grandes feuilles de vigne dressées, d'un genre dont un exemple ancien est conservé à Hosios Mélétios même. Malgré ces particularités, la table d'autel de Hosios Mélétios devrait remonter, elle aussi, à la fondation du monastère.

Tombeau de Hosios Mélétios. Sous un arcosolium creusé dans le mur, se dresse le tombeau du bienheureux fondateur du monastère, Hosios Mélétios. C'est un sarcophage avec toit en pyramide tronquée, comme on en voit dans les coffrets-reliquaires et coffrets à bijoux. La cuve n'offre aucun ornement, en dehors du cadre profilé qui suit les bords de la façade. Mais, au milieu du couvercle, un médaillon sculpté renferme une croix grecque garnie de fleurons à chacune des extrémités. Ce sarcophage aussi doit remonter à la fondation de l'église, qui était destinée à l'encadrer dignement (dessin, page 101).

Tout compte fait, il y a de fortes chances à ce que tous les éléments du décor sculpté de l'église de Hosios Mélétios et des meubles en marbre qui s'y trouvent remontent à la fondation de ce sanctuaire. Ce qui les distingue par-dessus tout, c'est leur richesse ornementale, mais aussi l'éclectisme de ceux qui l'avaient réunie et qui n'avaient pas hésité à reproduire des emprunts à des modèles plus anciens et des formes qui annonçaient l'avenir. Aussi la plastique de Hosios Mélétios est-elle d'un intérêt historique considérable.

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον, E 1, 1939-1940, p. 34 à 106, avec nombreuses figures. Nous empruntons à cette étude une partie de notre information sur ce monument, et certaines images. Mais nous devons la majorité des photographies inédites que nous publions à l'obligence de M. Georges Miles et surtout de M. Costas E. Tsiropoulos. Sans le concours agissant de M. Tsiropoulos, je n'aurais pas pu mettre sous les yeux du lecteur une documentation photographique satisfaisante sur les sculptures de Hosios Mélétios.

86. Thessalonique. Saint-Démétrios. Crypte. Fragments de ciboria du XIIe ou XIIIe siècle (pl. LXXIX, LXXXI).

Pièces sculptées provenant de l'église, actuellement déposées dans la crypte.

1. Deux fragments d'un arc en marbre blanc. Frise de feuilles d'acanthes dressées, le long de l'arc ; des espèces d'oves entre les acanthes ; postes et tresses de part et d'autre de cette frise. Dans les écoinçons, au-dessus de l'arc, gros motifs de rinceaux, chaque tige et feuille étant marquée par une raie médiane enfoncée. Il s'agit probablement de fragments d'un ciborium. XIIe ou XIIIe siècle.

2. Un fragment d'un autre ciborium en marbre blanc mesure 1,20/0,88/0,10 cm. Entre

l'arc et le bord extérieur, rectiligne, trois croix inscrites dans des cercles, deux cyprès et deux feuilles dressées, le tout assez rudimentaire. Pourrait être du XIIe siècle. A en juger d'après le style et la facture des reliefs, les fragments décrits aux nos 2, 3 et 4 sont contemporains.

3. Une partie d'un côté d'un ciborium en marbre blanc. Sur ce petit fragment, on voit, encadré de tous les côtés par des rainures, un cyprès incliné parallèlement à l'arc. Il s'agit probablement d'une partie du ciborium no 2.

4. Dalle de marbre blanc avec une croix à double traverse, flanquée de deux cyprès inclinés vers elle. La plasticité des reliefs et du cadre rappelle celle des nos 2 et 3. D'une exécution plus soignée que les nos 2 et 3, ce relief témoigne de plus de recherche plastique et confirme l'attribution au XIIe siècle de ces trois reliefs.

5. Divers fragments d'un ciborium en marbre blanc (les deux fragments principaux ont 1,60 × 1,40 × 0,10 et 1,00 × 0,45 × 0,10 m), avec une inscription qui en nomme le fondateur, un certain Théodore « proèdre » (pour « évêque »). Sur le fragment conservé en deux morceaux, une partie d'un arc, une grande croix, une petite croix dans un cercle et un disque avec l'inscription dédicatoire. Travail assez rudimentaire.

G. Sotiriou datait ce relief de la fin du XIIIe siècle, se basant sur le nom de l'évêque, Théodore. En effet, ne trouvant aucun évêque de Thessalonique de ce nom, il supposa que le Théodore de l'inscription ne pouvait occuper le trône de cette ville qu'entre 1261 et 1282, années qui correspondent à une lacune dans le catalogue des évêques de Thessalonique. La forme des lettres semble aussi militer en faveur de cette époque. Mais je me demande si l'évêque Théodore n'occupait pas un siège autre que celui de Salonique. Rien ne pouvait empêcher un évêque d'ailleurs de fonder un ciborium pour le grand sanctuaire de Saint-Démétrios. Quant au style et la facture du relief, et de celui qui sera décrit plus bas, aucun trait n'y suggère le XIIIe siècle, mais bien l'art du XIe, ou d'une période antérieure. Si, malgré tout, il s'agissait effectivement d'une œuvre du XIIIe, celle-ci aurait dû imiter une sculpture beaucoup plus ancienne. Un procédé de ce genre n'est certes nullement exclu, lorsqu'il s'agit d'un meuble dans un sanctuaire prestigieux.

La date qu'on attribue au ciborium no 4 devrait être assignée aussi aux ciborium (ou ciboria) des nos 2 et 3. Selon Sotiriou, ces fragments avaient appartenu au ciborium du tombeau du saint, mais cela n'est qu'une hypothèse. Le plus ancien ciborium en marbre, au-dessus du tombeau de saint Démétrios, remontait à la première moitié du XIIe siècle. S'agirait-il de restes de ce ciborium ? Si on ne rattache pas les fragments conservés au tombeau du saint, on n'est plus lié *a priori* à aucune date.

BIBLIOGRAPHIE. — G. SOTIRIOU, dans Πρακτικά de l'Académie d'Athènes, 1949 (1950) p. 141 à 143, fig. 6, 7. G. et M. SOTIRIOU, dans Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονικῆς, Athènes, 1952, pl. 55-57, p. 179-226.

87 a. Athènes. Collection des Fouilles de l'Agora. Ornements (Pl. LXXX a, b).

Deux fragments d'un relief de fonction indéterminée. Sur chacun, un oiseau qui picore une grappe de raisin ou des feuilles qui, stylisées en palmettes, tapissent tout le fond. Travail assez grossier.

87 b. Athènes. Collection des Fouilles de l'Agora. Chancel et épistyle. Paons. XIIe siècle (Pl. LXXIX).

Chancel. Deux paons en haut-relief, de part et d'autre d'un faisceau vertical enveloppé de bandelettes et couronné d'une grappe ou de pommes de pin. Sous les pattes des oiseaux, un buisson d'acanthe, également en haut-relief. Fond nu, profondément creusé. Cadre saillant tapissé d'ornements en rinceaux et palmettes, technique du champlevé. De la même iconostase, un grand fragment de l'épistyle, qui est un des plus beaux exemples de ce genre de sculptures, pour le XIIe siècle (croix fleurie, croix et nœuds divers enfermés dans des médaillons que forment des bandes nouées ; fils de perles classiques, profils soignés). C'est une œuvre qui a une grande valeur technique et qui suppose une observation attentive de modèles paléochrétiens. C'est ici qu'il convient de rappeler le proskynétarion de Nerezi (1164), avec ses oiseaux en saillie sur un fond ornementé en retrait (v. ci-dessous). C'est là aussi qu'on observe le caractère « oriental » (d'inspiration musulmane) des deux oiseaux, et du procédé technique et esthétique des reliefs à deux niveaux.

88. Nerezi. Iconostase. Milieu du XIIe siècle (pl. LXXVII, LXXVIII).

L'église Saint-Pantéléimon de Nerezi près de Skoplje est célèbre à cause de ses peintures murales. Mais elle mérite aussi une place dans l'histoire de la sculpture ornementale byzantine. Fondée en 1164 par un Comnène, Nerezi a dû être décorée de peintures et d'ornements sculptés à l'époque de sa fondation. C'est au moins ce qu'on a toujours admis, et nous ne contestons pas cette chronologie, en ce qui concerne les sculptures. Ce sont des reliefs ornementaux qui recouvrent toutes les parties de l'iconostase et les cadres (il n'en reste qu'un sur deux) des grandes icônes appuyées contre les piliers voisins. Ces cadres offrent les meilleurs morceaux de sculptures à Nerezi.

Tandis que les petits piliers de l'iconostase et son entablement sont tapissés de motifs floraux ou de tresses d'une exécution soignée mais peu originale, deux particularités distinguent le décor des chancels : du côté de l'autel, on y trouve les compositions géométriques habituelles et les rosaces et « soleils » qui les complètent fréquemment, mais aussi, sur l'une des grandes plaques de chancel (l'autre a disparu), une croix fleurie à deux traverses qui se dresse sur une base en marche d'escalier. Ce motif n'appartient pas au répertoire habituel des chancels du XIe siècle. S'agirait-il d'une innovation du XIIe ? La croix à double traverse et des cyprès inclinés décorent un chapiteau du Musée de Joannina qui, par ailleurs, reprend un décor typique des chapiteaux du XIe (v. Saint-Luc en Phocide et Thessalonique, église de la Vierge tôn Chalkéôn) en le simplifiant, mais le complète en y introduisant cette croix à double traverse et des *zodia*.

Du côté de la nef, la même plaque de Nerezi est divisée en seize compartiments identiques, et tandis que la moitié de ceux-ci sont occupés par des rosaces, des « soleils » et des étoiles habituels (auxquels se joignent deux cyprès, non moins fréquents sur les reliefs du XIe et du XIIe siècles) les huit compartiments supérieurs de la dalle sont réservés à des animaux et à des oiseaux. Les oiseaux reproduisent tous une même espèce, tandis que les deux quadrupèdes sont des lièvres qui s'apprêtent à goûter aux grappes de raisin. C'est la présence de nombreux *zodia* sur une plaque de chancel qui fait l'originalité de ce second relief. On se demande, à cette occasion, si en multipliant les figurations d'animaux, le décorateur de Nerezi n'a pas obéi à un goût régional. Je rappelle à ce sujet que nous avons relevé d'autres reliefs avec animaux et oiseaux dans les églises de la Macédoine, à Prizren, Skopje, Ohrid (Péribleptos), dans des églises du XIe-XIIIe siècles. C'est là aussi que les vanteaux d'une porte d'église en bois — à Saint-Nicolas d'Ohrid — ont été tapissés de figurations zoomorphes, dont le grand nombre est surprenant (no 116). Ce cycle est le plus étendu en Macédoine, mais il s'apparente aux autres, et, grâce à cette abondance de motifs, les portes d'Ohrid nous font mieux apercevoir ce que certains reliefs en pierre (p. ex. le fragment d'encadrement d'une porte à Skopje) annonçaient déjà, à savoir les contacts entre les ornements zoomorphes des reliefs de la Macédoine et des figurations analogues en Italie contemporaine. Dès le XIIe siècle les décorations

de Macédoine subissent l'influence de la plastique italienne de style roman. Si à Studenica et à Dečani, des praticiens de la côte dalmate avaient reproduit d'importants morceaux de sculptures franchement romanes (ronde-bosse et reliefs, reliefs figuratifs et ornementaux), l'apport roman d'Italie ne se limitait pas à ces sculptures. Il s'étendait tout autour, tout en s'adaptant davantage à l'esthétique prédominante dans le pays. C'est là l'intérêt des reliefs de l'église de Nerezi.

La pièce-maîtresse de ces sculptures est le décor plastique du proskynétarion qui encadre l'image de saint Pantéléimon, patron de l'église. Ce cadre sculpté est imaginé comme une façade de ciborium porté par deux ordres de colonnettes superposées : colonnettes dédoublées en bas et colonnettes plus courtes et simples, en haut, les unes et les autres avec de petits chapiteaux à feuilles d'acanthes. Elles supportent une architecture garnie de plantes alternant avec des rais-de-cœur. Un arc trilobé s'ouvre entre les colonnettes de l'ordre supérieur, bordé d'une chaîne de perles et d'une large tresse aux bandes garnies de deux raies creusées. Enfin, dans les écoinçons, toute la surface est tapissée de reliefs fins et un peu durs qui montrent deux faisans symétriques de part et d'autre d'un petit vase et entourés d'ornements à rinceaux et feuilles-palmettes. Travaillé au trépan, le détail de ces reliefs fait penser aux stucs islamiques. Voir, par exemple, les ailes des oiseaux, avec les rosaces qui en occupent la partie supérieure, ou les petits points le long du cou et de la queue ; voir aussi la netteté des contours découpés des feuilles qui se détachent sur le noir des fonds très creusés. Le style de cette sculpture ne se retrouve dans aucune œuvre byzantine du XIIe siècle que je connaisse. Mais la composition ornementale du proskynétarion de Nerezi a été reprise au début du XIVe siècle (1317), sur le ciborium de l'ambon de Sainte-Sophie d'Ohrid, exemple à retenir d'un procédé des artistes byzantins de la fin du Moyen Âge : une œuvre du XIVe peut être une réplique d'un monument du XIIe siècle.

Bibliographie. — N. L. Okunev, *La paroi de chœur* (iconostase) *du XIIe siècle à Nerez* (en russe, résumé français), dans *Seminarium Kondakovianum* III, 1929, p. 5 à 24, pl. I à III (je ne relève pas la bibliographie des célèbres peintures murales de Nerezi).

RELIEFS ISOLÉS

Grèce

89. Athènes. Musée Byzantin n° 168. Chancel avec une croix, XIIIe siècle (pl. LXXX c).

Dalle en marbre (incomplète) avec une croix sous un arc. Au milieu d'un cadre plat et orné de rinceaux, un motif architectural en forte saillie. Il figure un arc inscrit dans un rectangle et reposant sur deux colonnettes géminées. L'arc est décoré d'une torsade et les écoinçons, de bandes enroulées autour de petites rosaces. On trouve des feuillages-palmettes sur les chapiteaux-impostes et les bases des colonnettes, qui sont coiffées d'un chapiteau conçu en oméga rempli d'une rosace. A l'intérieur de l'arc, une grande croix sur un escalier de trois marches. Une volute à chaque extrémité de la croix, ainsi qu'une pointe, à sa base. Au-dessus de ses branches, deux grosses rosaces, tandis qu'au-dessous le fond est tapissé de feuillages en volutes symétriques et de tiges avec grappes de raisin. Ces ornements sont imaginés comme un développement du thème de la croix fleurie. L'ornement du cadre est un rinceau à grandes feuilles à cinq lobes, ce qui ne l'empêche pas de recouvrir toute la surface. Ces ornements en tapis, qui caractérisent ce relief et leur style un peu mou me font attribuer la pièce au XIIIe siècle.

Bibliographie. — Sotiriou, *Guide*, p. 49, fig. 32 (pas de date).

90 a. Athènes. Musée Byzantin n° 293. Chancel avec une croix. XIIe-XIIIe siècle (pl. LXXX d).

Dalle incomplète en marbre blanc (1,15 × 0,93 × 0,15 m). Elle provient de l'église Saint-Jean Mangoutis (aujourd'hui détruite), à Athènes. Partie d'une inscription qui se prolonge sur la dalle décrite ci-dessous. Entre les deux, une partie de la même inscription manque ; elle était gravée sur le petit pilier qui séparait les deux chancels.

A l'intérieur d'un cadre apparaît, à gauche, une grande croix tressée à double traverse. Elle est flanquée de trois paires de médaillons. Sur les deux du dessus, on lit NI KA ; ceux du milieu sont traitées en marguerites ; ceux d'en bas, plus grands, sont occupés par des oiseaux, probablement des aigles. Celui de gauche, légèrement asymétrique, vient de ployer ses ailes ; il porte une petite croix sur sa poitrine. Celui de droite, symétrique, et aux ailes déployées, porte un collier qui se prolonge par un ruban (?) vertical jusqu'au bas du corps, entre les jambes ; il tient une perle (?) dans son bec tourné à gauche.

Nous avons décrit plus haut une dalle sculptée conservée à Sainte-Irène, à Istanbul (notre n° 6) qui s'apparente, à certains égards, à la pièce du Musée d'Athènes. Nous l'avons attribuée au XIe siècle, pour des raisons de style et de facture. Il est instructif, croyons-nous, de comparer entre eux les reliefs d'oiseaux dans un cadre circulaire qu'on voit sur les deux dalles. Sur la pièce d'Istanbul, ils sont plats et figés, tandis qu'ici on les a figurés en mouvement et d'une façon plastique. C'est la raison pour laquelle nous attribuons la pièce d'Athènes au XIIe-XIIIe siècle. Il est rare de trouver au Moyen Âge des images d'aigles avec des colliers, etc. Voir l'aigle de saint Jean dans un tétraévangile du XIIe siècle, qui tient dans son bec une petite croix (G. Sotiriou, Κειμήλια τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριαρχείου. Athènes, 1938, pl. 50). L'inscription n'est pas nécessairement de la même date que les sculptures qui, pour des raisons de facture et de style, me paraissent inimaginables au milieu du IXe siècle, comme le voudraient Sotiriou-Hadjinikolau (v. bibliographie), et selon moi, ne seraient pas antérieurs au XIIe siècle.

Bibliographie. — Sotiriou, *Guide*, p. 62, fig. 31 (pas de date). Sotiriou-Hadjinikolau, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*. Nouvelle édition abrégée, Athènes 1955, p. 13 (l'inscription daterait de 868 ; pas de date pour le relief). Sur l'inscription : Constantopoulos, dans Ἐπετ. τῆς ἑταιρ. τῶν βυζαντ. σπουδῶν, 8, 1931, p. 244-255. Delvoye, *L'art byzantin*, p. 278, fig. 155 (XIe s.).

90 b. Athènes. Musée Byzantin, n° 293 (comme le précédent). Chancel avec une croix. XIIe-XIIIe siècle (pl. LXXX e).

Dalle incomplète en marbre blanc. Partie d'une inscription.

Autre chancel du même templon que la dalle ci-dessus. A l'intérieur d'un cadre sur lequel, à droite, est gravée une inscription (voir notice précédente), une grande croix à double traverse placée sous un arc. Les monogrammes du Christ se lisent sur des disques, au-dessus de l'arc. La croix, très belle, est faite de bandes qui, sans former de tresses, sont nouées entre elles et se croisent à angle droit. Une tresse simple garnit l'arc au-dessus de la croix, qui repose sur deux minces colonnettes à double fûts, avec nœuds et chapiteaux corinthiens. Au pied de cette croix (dont le bas n'existe plus) et tournés vers elle, deux petits paons symétriques. Le style des bandes ornementales, fermement sculptées et formant des motifs qui ne se touchent pas les uns les autres, appellent des comparaisons avec des sculptures ornementales des XIIIe-XIVe siècles, à Ohrid (ambon) et à Arta (sarcophages). Un détail révélateur confirme ces rapprochements : la façon d'interpréter les ocelles de la queue des paons (disques minuscules à l'intérieur d'un anneau) se retrouve telle quelle sur la queue des deux paons, aux cous entrelacés, sur l'épistyle de l'église des Blachernes, à Arta. Ces rapprochements nous

interdisent de dater ces reliefs du IXe siècle (v. bibliographie de la notice précédente) et même du XIe siècle (Delvoye), et nous font préférer une date plus avancée, XIIe-XIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — DELVOYE, *L'art Byzantin*, p. 278, fig. 156. Voir aussi la bibliographie du relief précédent.

91. Athènes. Musée Byzantin no 156. Chancel avec une croix. XIIe-XIIIe siècle.

Une dalle en marbre blanc (1,15 × 0,93 × 0,15 m). Provient des fouilles sur l'emplacement du Parlement, à Athènes.

A l'intérieur d'un cadre en légère saillie, une croix tressée qui se dresse sur une base à deux marches. La croix du milieu rappelle celle du no 293 du même Musée que nous croyons être de la fin du XIIe-début du XIIIe siècle, et qui figure sur une dalle provenant de la même fouille. Les dalles nos 293 et 156 ont dû appartenir au même édifice, voire à la même iconostase : leurs dimensions sont identiques.

92. Athènes. Musée Byzantin, no 159. Chancel avec un lion, XIIIe siècle (pl. LXXXIV b).

Dalle en marbre blanc (1,00 × 0,71 × 0,12 m).

Le relief figure un lion qui mord dans le dos un lièvre et qu'il étouffe en même temps par sa patte droite. Iconographiquement, très semblable au troisième relief avec animaux de la Petite Métropole (notre no 81). Mais contrairement à celui-ci et aux deux autres reliefs du même groupe à la Petite Métropole, le fond n'est pas tapissé d'ornements. On s'est borné à y placer quelques feuilles-palmettes aux angles. Le relief est plus plat et les corps, moins plastiques, ne sont jamais superposés. Mais ils ont un motif gravé en nœuds, sur la cuisse des animaux, la crinière schématique du lion, des petits points incisés sur le corps du lièvre.

Il s'agit soit d'une œuvre légèrement antérieure à la précédente, soit plus artisanale.

BIBLIOGRAPHIE. — Voir les ouvrages cités *infra* à propos de la dalle apparentée no 161 du même Musée. SOTIRIOU, *Guide*, p. 49, fig. 27 B.

93. Athènes. Musée Byzantin, no 161. Chancel avec deux lions. XIIe siècle (pl. LXXXIV).

Chancel en marbre blanc (1,09 × 0,90 × 0,15 m). Il s'agit d'une dalle couverte de reliefs plats à l'intérieur d'un cadre légèrement saillant. Ces reliefs figurent deux lions qui, dressés sur leurs pattes de derrière, cherchent à atteindre une grappe de raisin qui occupe le sommet d'une plante à longue tige verticale. Tandis que le corps des lions est visible de côté, leurs têtes sont vues d'en haut et frontalement. Si d'une manière générale les corps des lions sont déployés dans une seule surface, on les a légèrement modelés et arrondis sur le pourtour. Cet effort pour donner une plasticité, si modeste qu'elle soit, apparaît surtout si on compare ce relief au no 172 du même Musée, qui lui aussi représente un lion. La facture est semblable, mais plus archaïque (voir surtout le motif gravé sur la cuisse du lion et du lièvre). La plante centrale est également interprétée d'une façon assez plastique : voir la tige garnie de palmettes-fleurons et la grappe. Sous la plante, représentation schématique d'une source qui semble poindre au pied de cet « arbre de vie ». Ces reliefs sont d'une saillie assez faible qui est, *grosso modo*, la même que la saillie du cadre qui, lui aussi, est orné de reliefs : la bande supérieure, divisé en deux frises, présente des rinceaux. Le plus large des deux est un rinceau à fleurons, plus massif, tandis que le plus étroit ne définit les tiges et les feuilles qu'à l'aide de lignes gravées. Les deux bandes latérales du cadre sont occupées par des inscriptions pseudo-coufiques ; celle d'en bas n'existe plus.

BIBLIOGRAPHIE. — Sur ce relief et les reliefs apparentés : BRÉHIER, *Recherches*, 1911, p. 53-4, fig. 4, pl. VII. *Nouvelles recherches*, p. 18. DELVOYE, *L'art byzantin*, p. 277-78, fig. 151 (renversée), 153, 154. Ch. ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 310 ; Πρακτικά de la Soc. Archéol. 1933 (1936) p. 84, fig. 44. SOTIRIOU, *Guide*, 1932, p. 49, fig. 27. A. Bettini, p. 19.

94. Athènes. Musée Byzantin, no 267. Chancel avec une sphynge. XIIIe siècle (pl. LXXXV).

Fragment d'une dalle (0,87 × 0,67 × 0,07 m), avec une sphynge ailée à tête féminine sur un cou particulièrement allongé. Elle se tient à droite d'une tige verticale qui s'appuie sur les marches d'un escalier et est ornée d'une tresse. Elle porte un bonnet. On aperçoit à gauche, la patte de la sphynge symétrique, qui se tenait à gauche de l'arbre, et en haut, trois pattes d'un quadrupède couché ou assis, tourné à droite. Il s'agit probablement d'un lion. Comme sur les deux dalles de la façade Ouest de la Petite Métropole (pl. LXIX) et sur une dalle du Musée de Chalkis, Eubée (pl. LXXXV), la dalle, lorsqu'elle était complète, réunissait deux sphynges et, au-dessus, deux lions. Une tige de plante avec une feuille sépare la sphynge du quadrupède au-dessus d'elle. Un rinceau décore le cadre, assez saillant, de la dalle. Quoique l'expression énigmatique du visage de la sphynge lui vienne en partie d'une lézarde de la pierre, le sculpteur a su lui en donner une, qui est peu banale, comme il a su en allongeant le cou du monstre et en traitant plastiquement son corps et son aile, marquer son œuvre d'un trait d'originalité.

BIBLIOGRAPHIE. — Brève description, sans datation, par M. CHATZIDAKIS, dans Ἀρχ. Δελτ. 21, 1966. p. 16, pl. 7. SOTIRIOU, *Guide*, p. 61.

95. Athènes. Musée Byzantin, no 297. Chancel avec un griffon, XIIIe siècle (?) (pl. LXXXIII b).

Fragment d'une dalle en marbre blanc avec un relief très effacé, mais d'un style vigoureux. Sur la partie conservée, on voit un griffon qui s'est posé sur un petit quadrupède. Traces de motifs floraux, à gauche. Ce relief, inédit (?), n'est pas mentionné dans le *Guide* de Sotiriou.

96. Athènes. Musée Byzantin. Sans numéro. Aigle et lièvre. XIIe siècle (pl. LXXXIII a).

Fragment d'une dalle en marbre blanc sur laquelle on voit le bas du corps d'un aigle qui vient de se poser sur un lièvre. Celui-ci, les quatre pattes pliées, lève la tête vers l'aigle. Relief assez rudimentaire et archaïque, mais qui ne se contente plus de détourer les figures et essaie de les définir plastiquement. Il s'agit probablement d'une œuvre du début du XIIe siècle. Fond nu, cadre ornementé.

BIBLIOGRAPHIE. — SOTIRIOU, *Guide*, fig. 36.

97. Athènes. Musée Byzantin, no 174. Chancel aux perroquets. XIIIe-XIVe siècle (pl. CXXX c).

Dalle incomplète en marbre blanc (0,50 × 0,45 × 0,04 m). Croix et deux perroquets.

A l'intérieur d'un cadre sans saillie, une croix sur escalier de trois marches taillé en réserve. De part et d'autre, deux perroquets entourés de rinceaux. Ces motifs aussi

sont obtenus en creusant le fond. Le détail du corps des oiseaux est précisé à l'aide de traits gravés (plumes, ailes, joues et yeux). Cette technique me fait dater ce relief du XIIIe-début du XIVe siècle. Cf. Ohrid, ambon (p. 149), Thessalonique et Volo, sarcophages (p. 151). A comparer à des dalles sculptées de la cathédrale de Bari (pl. CXXX).

BIBLIOGRAPHIE. — SOTIRIOU, *Guide*, p. 52, fig. 30.

98. Argos. Musée. Chancel (?) avec un paon. XIIe siècle (pl. LXXXV).

Dalle rectangulaire allongée, décorée d'une image en relief d'un paon qui, s'appuyant sur un cep de vigne, est en train de picorer une grappe de raisin. Au Musée ce relief est classé comme paléo-chrétien, mais il me semble préférable de le ranger parmi les reliefs du XIIe siècle. C'est ce que suggère la facture des plumes et de la queue du paon (cf. pl. LXXXVI d, Thèbes). Toutefois, le relief est moins accusé que sur les exemples ci-dessus. Si on maintenait la datation de l'époque paléochrétienne, cette dalle pourrait donner une idée des modèles des sculpteurs du XIIe siècle, qui s'inspiraient des pièces paléochrétiennes.

99. Chalkis en Eubée. Musée. Chancel avec des animaux. XIIe siècle (pl. LXXXV).

Dalle incomplète. Groupe de quatre animaux qui se déploie en hauteur. Deux lions antithétiques, assis tranquillement, enfoncent leurs dents dans la cuisse de lièvres couchés. Ces lièvres étant couchés symétriquement le long des bords latéraux de la dalle, on voit qu'il s'agit d'une composition décorative qui réunit artificiellement deux répliques complémentaires du même motif de deux animaux. Relief ferme et assez saillant, fond nu, cadre saillant orné d'une tresse. J'attribue ce relief au XIIe siècle.

100. Corinthe. Musée. Chancel avec un lion. Fin XIIIe siècle (pl. LXXXV).

Dalle décorée d'un relief assez saillant qui figure un lion qui, dressé sur ses pattes de derrière, cherche à atteindre une grappe de raisin. Le motif ressemble à celui du no 93, mais surtout aux reliefs du chancel de Nerezi qui, en 1164, montrait également — et à deux reprises — le même lion dressé devant la grappe de raisin. Sur la pièce de Corinthe, où ce motif semble isolé, la scène est curieusement placée sous un arc porté par des colonnes à chapiteaux qui, à son tour, est enfermé dans un cadre rectangulaire orné d'une file de perles. L'arc est décoré de lettres pseudo-coufiques ; deux rosaces occupent les écoinçons. Je serais porté à dater cette œuvre de la fin du XIIe siècle ou d'une époque un peu postérieure.

BIBLIOGRAPHIE. — F. JOHNSON, dans *Corinth IX, Sculpture*, 1896-1923, Princeton 1931. Ch. MORGAN, *Excavations at Corinth*, 1935-6, dans *American Journal of Archeology XL*, 1936, p. 473.

101. Thèbes. Musée. Deux sphynges. XIIe-XIIIe siècle (?).

Fragment d'une dalle très abîmée (h. 0,40, l. 0,18, ép. 0,74 m), avec deux sphynges ailées à têtes féminines, antithétiques, devant la tige d'une plante. Relief très accusé, interprétation plastique des corps et des ailes.

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, Ἀρχεῖον E 2, 1939-1940, p. 136-137, fig. 18.

102. Thèbes, rue Kadmou. Chancel avec deux paons. XIIe-XIIIe siècle (?) (pl. LXXXV).

Dalle (1,35 × 0,91 × 0,12 m) incomplète, encastrée dans une maison de la rue Kadmou. Deux paons asymétriques, de part et d'autre d'un « Temple » qui encadre une croix fleurie. Reliefs accusés, dessin médiocre, emplacement maladroit sur une dalle aux bords profilés. A en juger d'après la largeur de la dalle, ce n'est pas une partie d'un épistyle d'iconostase. — A Thèbes également, dalle avec aigle et oie (pl. LXXXVI d).

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans Ἀρχεῖον E 2, 1939-40, p. 143, fig. 25.

103. Venise. San Marco. Dalle encastrée dans un mur du baptistère, XIIe siècle (?) (pl. LXXXIII).

Dalle en marbre blanc d'une excellente conservation, finement sculptée. Une croix garnie de trois petits disques perforés à chaque extrémité et posée sur des marches d'escaliers. Deux colombes et deux rinceaux flanquent le bas de la croix placée sous un arc que supportent deux colonnes. Un cadre rectangulaire renferme l'arc. Tandis que des feuilles dressées décorent cet arc, les chapiteaux des colonnes sont garnis de deux rangées de triangles incisés (Kerbschnitt). La technique de ces ornements des chapiteaux et leurs motifs géométriques sévères, et encore les feuilles lancéolées des rinceaux qui accompagnent les tiges entrecroisées (« arabesque ») font penser au XIe siècle. Mais l'opposition entre le style de ces « arabesques » et celui des deux oiseaux, simplement détourés et d'un dessin rudimentaire, nous font opter plutôt pour le XIIe siècle, en supposant une inspiration par deux modèles distincts du XIe siècle.

104. Corinthe. Musée. Fragment d'une corniche (pl. LXXXII).

Il s'agit d'une extrémité d'une corniche sculptée, dont la partie de droite devait être visible sur deux faces. C'est ce qui ressort de la présence d'un ornement — une tresse — sur la face qui regardait le sol. Sur la face principale de la corniche, des motifs sculptés sur deux plans. En saillie, un « bouton » garni de bandes entrecroisées, une feuille d'acanthe dressée et un oiseau, la tête baissée ; en tapis ornementé plat, une série de cercles entrenoués formés par des bandes, et des palmettes à l'intérieur de ces cercles.

105. Athènes. Musée Byzantin no 204. Épistyle avec inscription datée. 1205 (pl. LXXXI a).

Fragment de l'épistyle de l'iconostase d'un monastère qui s'élevait sur l'Hymette, dans les environs d'Athènes et qu'on appelle « des philosophes » à cause de l'inscription qu'on lit sur cette pièce : ... ΟC ΦΙΛΟCΟΦΟC(ο)ΠΙΚΛΗΝ ΕΤ(ους) ϚΨΙΓ (6713 = 1205). Il se trouve par conséquent que ce relief soit daté avec précision, et cela nous permettra de dater de la même époque plusieurs autres reliefs d'une technique et d'un style analogues.

On y voit en très forte saillie, un oiseau, genre faisan, et une rosette marquée d'une croix ornementée. Toute la surface autour de ces parties saillantes est tapissée d'ornements plats (rinceaux et palmettes) et serrés, de façon à ne jamais faire apparaître de fond nu entre les ornements. Il s'agit donc d'un exemple daté (1205) de l'importante catégorie de reliefs à deux plans (cf. page 24 et suiv.).

Des fragments d'une iconostase sculptée de l'église (entièrement reconstruite au XVIIIe siècle) de Saint-Nicolas de Mesaria, sur l'île d'Andros, sont à rapprocher de celle du couvent « des philosophes » : *zodia* divers en forte saillie sur un fond tapissé d'ornements

végétaux plats. A. Orlandos date ces sculptures du XIe-XIIe siècle. Nous voudrions préciser : fin XIIe-début du XIIIe (l'église a dû être construite avant 1207 lorsque l'île passa aux Latins). Ces sculptures reprennent parfois des motifs typiques pour le XIe-XIIe siècle, mais adoptent le système des ornements-tapis, sans fond apparent, ce qui fait penser aussi aux reliefs de Hosios-Mélétios (v. page).

BIBLIOGRAPHIE. — J. STRZYGOWSKI, dans *A.I.E.E. III*, 1889, p. 120. G. SCHLUMBERGER, *L'Épopée byzantine* II, p. 412. PLASSART, dans *Bull. Corr. Hell. LXVII*, 1923, p. 177, fig. 3. SOTIRIOU, *Guide*, p. 50. *Odigos*, p. 45. XYNGOPOULOS, dans 'Αρχ. Δελτ., 1927-8, p. 3 et suiv. ; dans 'Αρχ. 'Εφημ. 1915, p. 54. A. ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον H 1, 1955-1956, p. 56 et suiv., fig. 29, 31-40, 42.

106. Athènes. Musée Byzantin, n° 252. Épistyle d'une iconostase. XIIe siècle. Provient d'Athènes (pl. LXXXII).

Deux grands fragments d'une dalle en marbre blanc (2,40 × 3,35 m) qui représentent plus de la moitié d'un grand épistyle particulièrement soigné. Légèrement incurvée, toute la surface principale de l'épistyle est tapissée de divers motifs floraux parmi lesquels se détachent notamment des feuilles et des grappes de vigne, mais où l'on reconnaît aussi, par endroits, des dérivés d'acanthes. Un lion bondissant appartient à cet ornement de base (v. l'extrémité droite de l'épistyle, derrière un astre). Sur ce fond ornementé se détachent divers motifs en haut-relief : une croix de Malte dans une couronne marque le milieu de l'épistyle ; on y voit, en outre, des cyprès enveloppés de bandelettes, une corne d'abondance, un panier, un gros fleuron marqué d'une croix, des oiseaux, et enfin un buste d'archange avec sceptre et sphère dans un médaillon, et le buste d'un autre ange, vu de côté et représenté de profil, les bras tendus devant lui. Cet ange-là occupait l'extrémité gauche de l'épistyle. Il avait sûrement son pendant à l'autre extrémité du même épistyle. Les deux anges ont des formes amples et lourdes.

Cette pièce est le meilleur témoin de ce qu'on a pu faire, esthétiquement, d'un épistyle médiéval, si on appliquait à son décor les procédés du XIIe siècle : fond ornementé continu sur lequel se détachent divers motifs floraux, zoomorphes et anthropomorphes, en très haut relief. Ce système de décor, on l'a vu (page 25), était d'origine orientale-musulmane. Mais l'ampleur des motifs végétaux et des formes des êtres vivants supposent un progrès réel dans l'imitation de l'antique, — signe d'une époque byzantine très avancée. J'attribue la pièce au XIIe finissant, voire au XIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — BRÉHIER, *Recherches*, 1911, fig. 3. *Nouvelles recherches* : 1913, fig. 9. *L'art byzantin*, 1924, p. 150, fig. 64. SOTIRIOU, *Guide*, 1932, p. 57, 58, fig. 34, 35. *Odigos* n° 74.

107. Athènes. Musée Byzantin, n° 180. Criophore. XIIIe siècle (pl. LXXXIX).

Dalle de marbre 95 × 23 × 37 cm qui a pu servir de pilier. Sur la face antérieure, détériorée sur le pourtour, un relief assez fouillé qui représente un jeune personnage revêtu d'une tunique, qui porte sur ses épaules un agneau ou un chevreau, en s'avançant vers la droite. Autour de lui, un fouillis de tiges et de feuilles de vigne, ainsi qu'un chien qui court aux pieds de son maître, et un petit putto, qui en principe est vendangeur (une corbeille est à ses pieds) ; Sotiriou voyait dans ce criophore une personnification du mois d'avril.

BIBLIOGRAPHIE. — SOTIRIOU, *Guide*, p. 52 ; *Odigos*, p. 52 ; 'Αρχ. 'Εφημ., 1915, p. 42, fig. 6.

108. Athènes. Musée Byzantin, n° 176. Hercule. XIIIe siècle (pl. LXXXVIII).

Dalle en marbre blanc qui n'est qu'un fragment d'une pièce plus importante. 38 × 35 × 7 cm.

Hercule portant le sanglier d'Erymanthe qu'il vient de tuer. La partie conservée de la sculpture montre le haut d'une figure de personnage nu qui, s'avançant à droite, porte sur ses épaules le sanglier. Iconographiquement ce relief s'apparente étroitement à celui, également byzantin, qui est encastré dans le mur Ouest de San Marco à Venise. Mais le relief à Athènes est plus vigoureux et il offre plus de saillie. Malheureusement la sculpture a trop souffert, pour nous permettre de définir son style. On notera le fond strié derrière la figure et, au-dessus, la large bande ornementale, qui, elle aussi, ne manque pas de vigueur. On y discerne les tiges et les feuilles d'un rinceau qui se pressent tumultueusement les unes contre les autres.

BIBLIOGRAPHIE. — A. XYNGOPOULOS, dans 'Αρχ. Δελτ., 1927-8, p. 1-7. SOTIRIOU, *Odigos* 1931, p. 46 ; *Guide*, p. 52, fig. 28 B. *Ekdosis*, 1956, p. 11.

109. Athènes. Musée Byzantin, n° 175. Personnage nu. XIIIe siècle (pl. LXXXVIII).

Dalle en marbre blanc 88 × 62 × 7 cm.

A l'intérieur d'un cadre saillant rectangulaire, un personnage entièrement nu, debout et à peu de chose près, de face. Tête, épaule gauche et jambes fortement mutilées. Le personnage saisit la mâchoire inférieure d'une chèvre. De l'autre main, il s'appuie sur un bâton qui est posé sur un objet rond, genre roue. Le manteau du personnage est adroitement enroulé autour de son bras gauche. A gauche du personnage (à droite, le fond est nu), le fond est occupé par la représentation d'un cep de vigne. Un putto — que le sculpteur a transformé en un personnage adulte microcéphale — s'apprête à cueillir une grappe de raisin, après avoir suspendu sur une branche son panier. Un oiseau picore des raisins. Les tiges, les feuilles et les grappes sont étalées à plat sur le fond de la dalle, et s'opposent en cela à la figure en haut-relief du personnage et de sa chèvre. Ce genre de fond fleuri et la façon de la présenter et d'y introduire des êtres vivants trouvent de curieuses analogies parmi les reliefs romans d'Europe Centrale (un exemple frappant à Budapest).

BIBLIOGRAPHIE. — BRÉHIER, *Nouvelles recherches*, 1913, p. 20-22 (fin XIe-XIIe s.). SOTIRIOU, *Guide*, p. 51, fig. 28. *Odigos* 46 et *Ekdosis*, 1956, p. 11, pl. VIII a. Pour Budapest : L. GEREVICH, *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest, 1971, pl. IV.

110. Athènes. Musée Byzantin, n° 181. Oiseau à tête humaine. XIIIe siècle (pl. LXXXIX).

Chapiteau en marbre blanc adaptable au pilier ci-dessous. 55 × 36 × 17 cm. La partie antérieure de ce chapiteau est occupée par un relief de forte saillie qui représente un oiseau à tête humaine, qui a des cornes de mouflon ou des cheveux coiffés de façon à former deux tresses qui se tordent symétriquement ; des feuilles dressées complètent le décor de ce chapiteau.

BIBLIOGRAPHIE. — XYNGOPOULOS, dans 'Αρχ. 'Εφημ., 1930, p. 136, fig. 13.

NOTA. — Aucune des quatre sculptures nos 107-110 n'est datée, et on ignore tout de leur destination initiale. On ne sait même pas où elles furent recueillies. Je ne sais à quelle source peut se rattacher l'étrange oiseau cornu du dernier de ces reliefs. Mais les autres

auraient pu s'inspirer de reliefs antiques d'une même série par exemple des reliefs qui figuraient les divers travaux d'Hercule. C'est très habilement que le praticien médiéval y a suivi son modèle, notamment pour sculpter le corps nu à une certaine échelle. Mais il s'est montré incapable d'imiter les motifs pittoresques, vignes, putti vendangeurs. Ce degré de succès, dans le sens antiquisant, avait le plus de chance de réussir à Athènes, où tant de sculptures antiques restaient accessibles. Mais on se demande quel usage on a pu faire de ces reliefs à sujets mythologiques? C'est au XIIIe siècle qu'il convient de placer ces œuvres, après l'épistyle sculpté du couvent des Philosophes (1205) et à l'époque de l'épistyle du Musée Byzantin, nº 252.

111. Thessalonique. Hercule (?), XIIIe siècle (pl. XC).

Musée archéologique (autrefois déposé dans l'église Sainte-Catherine). Relief de Hercule déchirant la gueule d'un lion. Dalle en marbre blanc légèrement mutilée (à gauche en haut). Relief très saillant, style plastique qui modèle les corps et réussit à passer sans heurt du fond plat de la dalle au relief qui lui est superposé (0,97 × 1,03 × 0,10 m).

La dalle, presque carrée, comprend un cadre assez saillant et mouluré que le relief qu'il entoure dépasse à plusieurs reprises : tête du personnage et du lion, manteau du personnage et l'un des pieds de celui-ci. Tout cela témoigne d'un art très évolué, et dont les moyens me semblent dépasser les possibilités habituelles des sculpteurs byzantins, y compris ceux du temps des Paléologues. On relevera, dans cet ordre d'idées, la complexité des mouvements qu'esquisse le personnage (tête tournée à gauche, mouvement des bras vers la droite, la position des jambes étant celle d'un « marcheur »). Les connaissances techniques du sculpteur ne l'ont pas empêché de commettre un contresens : voir la tête du personnage qui se détourne du lion au moment même où il s'efforce de lui déchirer la gueule ; ou encore le contraste entre l'homme aux mouvements dégagés et le lion qui a conservé l'attitude héraldique d'une vue de profil et la position traditionnelle de la queue. Il n'y a que la tête, moins grande que la tête du lion, mais d'un type semblable, que la sculpture a fixée à l'extrémité de la queue (je ne vois aucune analogie iconographique, parmi les images des tueurs de lion grecques, qui justifierait l'hypothèse selon laquelle il s'agirait de la tête d'une lionne). La facture de ces deux têtes et de celle de la tête, barbue, du personnage, se rapproche de celle des sculptures du XIVe siècle, genre Fener Isa ou Fetiyeh Djami, et que caractérise surtout la façon de traiter les cheveux et les barbes, par gros paquets de mèches pittoresques. Cette manière semble imiter la peinture. La petite plante, derrière le personnage, pourrait témoigner dans le même sens. Mais nous dirons ci-dessous pourquoi nous ne rangeons pas le relief parmi les sculptures Paléologues.

Quant à l'identification du personnage, M. Pélékanidis proposa naguère d'y reconnaître Digenis Akritas, et cela surtout à cause de l'uniforme d'officier romain qu'il porte (cuirasse, petit manteau à fibule). Mais on ignore tout de l'iconographie du héros du haut Moyen Âge byzantin, en dehors des dessins folkloriques sur certains plats de céramique, de date incertaine, et d'un art qui de toute façon n'a aucun contact avec le relief de Thessalonique. En revanche, celui-ci est visiblement tributaire de la tradition iconographique et esthétique de l'Antiquité, et à cet égard — c'est essentiel — ce relief rejoint ceux d'Athènes qui figurent différents personnages mythologiques et notamment Hercule dans des scènes de ses « travaux ». C'est en partant de ce contexte que nous identifions le tueur de lion de notre relief comme Hercule plutôt que Digenis Akritas, ou Samson ou David. Le costume militaire du personnage en question n'exclut pas notre façon de voir, étant donné qu'à la fin de l'Antiquité, Hercule avait été parfois revêtu de cet uniforme, au même titre que d'autres héros et dieux du paganisme.

Comme tout le groupe des reliefs d'Athènes avec personnages antiquisants (nos 107-110), je date cette sculpture du XIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. — St. PÉLÉKANIDIS, *Un bas-relief byzantin de Digenis Akritas*, dans *Cahiers Archéologiques* VIII 1956, p. 215-227 (on y trouvera, p. 215 la liste des mentions de ce relief dans des publications antérieures). Pas d'autres *études*, à ma connaissance.

ITALIE

112, 113. Torcello. Musée. Deux reliefs à sujets profanes. XIIe siècle (pl. XCI).

Deux dalles de marbre blanc du type de chancels, garnies de représentations profanes symboliques. Style plastique qui fait penser à la deuxième moitié du XIIe siècle.

112. Première dalle, avec l'image du Kairos, c'est-à-dire du Temps qui fuit. En fait, il s'agit de fragments de deux dalles qui, l'une et l'autre, étaient réservées à une figuration de Kairos conçue de la même façon. A l'une de ces dalles appartiennent les fragments des extrémités de la scène ; de l'autre il ne reste que le groupe central avec Kairos lui-même et le personnage qui lui pose la main sur la tête. Pour se convaincre de la présence d'éléments de deux dalles différentes, il suffit d'observer le cadre au-dessus des personnages : la tresse est de largeur inégale, la torsade aussi. A en juger d'après le style des draperies, les deux dalles auraient été contemporaines et seraient sorties du même atelier.

La figure symbolique de Kairos, le torse nu, s'avance rapidement de droite à gauche, en s'appuyant sur deux petites roues à ailerons. Kairos tient la balance de Némésis-justice et brandit un bâton (?). Tandis que, à sa gauche, une personnification féminine (une Victoire), une palme à la main, lui offre une couronne (sur le fragment de gauche, on voit, à côté de la Victoire, les traces d'un autre personnage, qui n'est pas celui qu'on voit sur le second fragment, juste à côté). Vient ensuite un homme imberbe, portant tunique et chausses souples. Il pose une main sur la tête de Kairos, et nous savons, grâce à des descriptions byzantines de Kairos, qu'il s'agit de quelqu'un qui voudrait saisir « le temps » par ses cheveux, mais n'y arrive pas, ses cheveux étant trop courts. A droite de Kairos, un autre homme au torse nu, aux cheveux et à la barbe abondants, porte une main à sa barbe et touche de l'autre le coude de Kairos. Ce geste signifie que cet homme, comme l'autre, n'arrive pas à arrêter le Temps. La dernière figure à droite est une femme. Je crois que sa pose et son geste expriment la tristesse des victimes de la « fuite inexorable du Temps », les vaincus du Temps triomphateur.

Le thème de Kairos a été en faveur chez les Byzantins. Un poète du XIIe siècle, Jean Prodrome, lui a consacré des vers, et, au XIVe siècle, un autre poète, Manuel Philes, a essayé de traduire en paroles ce que montraient des images de Kairos semblables à celle de Torcello. Des échos de cette iconographie se laissent reconnaître dans certaines illustrations du XIIe siècle du livre de Jean Climaque (y compris la figure de Kairos marchant sur des roues ailées), et cette dernière référence nous est précieuse, parce qu'elle précise le sens que les Byzantins donnaient à l'image de Kairos au Moyen Âge. A en juger d'après cette miniature du Temps insaisissable, celui qui domine la vie corporelle est le contraire de l'éternité promise à la vie spirituelle ; l'homme l'atteint en renonçant aux activités de ce monde et en choisissant le voile du moine. C'est ce qui lui permet de ne pas subir le sort des vaincus par le Temps triomphateur, comme la femme désespérée, sur le relief de Torcello. Les origines de cette iconographie de Kairos remontent à la fin de l'Antiquité. C'est ce que nous révèle une plaquette en bronze du IIIe-IVe siècle, au Musée du Caire. Kairos y est habillé en empereur romain ; il a un nimbe rayonnant et des ailes. Il court vers la droite, un fouet à la main gauche, ainsi qu'une roue. Sous ses pieds, une figure féminine volante (c'est elle qui sert de véhicule à Kairos). A côté de lui, une balance et une petite figure de vieillard assis, méditatif (I. Strzygowski, *Koptische Kunst*, dans *Catalogue général du Musée du Caire*, II, 1904, fig. 159 (nº 8757).)

113. La deuxième dalle du Musée de Torcello, quoique brisée en quatre pièces, est conservée dans toutes ses parties. Le cadre en est semblable à celui de la première dalle, mais légèrement différent. N'empêche qu'il doit s'agir de deux chancels exécutés en même temps et probablement pour le même édifice. Le bord inférieur de la tunique des deux personnages féminins, sur cette dalle, forme des mouvements de plis qu'on retrouve, au même endroit, appliqués à la tunique de la Victoire, sur la première dalle. Les deux reliefs ont dû être confectionnés simultanément et dans un même atelier, et datés de la même époque, probablement la deuxième moitié du XIIe siècle.

Contrairement au thème de Kairos, bien attesté par la littérature et les arts byzantins, celui de la seconde dalle est un *hapax*. Et il a fallu beaucoup de perspicacité de la part des érudits, pour l'identifier : ce serait le nommé Ixion, père des centaures, qui avait été condamné par Zeus à tourner éternellement sur une roue, pour s'être vanté d'avoir eu les faveurs de Héra.

Le laconisme de l'image du supplice d'Ixion correspond au sens de cette figuration, qui est un symbole. La roue d'Ixion est suspendue en l'air, et le personnage l'enveloppe de son corps sans lui être attaché : on dirait un acrobate, et la culotte qu'il porte comme seul vêtement conviendrait aussi à un gymnaste. Les deux personnages féminins qui flanquent Ixion portent les deux tuniques superposées (l'une qui descend jusqu'aux chevilles, et l'autre, ceinturée, jusqu'aux hanches) que les iconographes attribuent couramment aux personnifications féminines. Ces femmes portent des cheveux longs qui se séparent sur leurs épaules (v. la femme à droite). Les deux tiennent une torche ou un cierge ; celle de droite la tient appuyée contre l'épaule gauche ; celle de gauche, la baisse à terre. Il s'agit certainement du Jour et de la Nuit, de la lumière qui monte et qui baisse. Réunies, ces figures représentent l'éternité, ce qui, appliqué à la figuration d'Ixion signifie : éternité de son supplice. Le geste de la main levée dans la direction du supplice signifie (conformément à la symbolique des gestes, dans l'art de la fin de l'Antiquité) : notre témoignage — le supplice sera éternel — se rapporte à ce qui est représenté à côté.

Nous avons fait observer plus haut que le style des deux reliefs, que caractérise une certaine plasticité, fait penser à une date assez avancée, dans le XIIe siècle, et la façon de présenter le bord des tuniques supérieures, chez les personnifications, témoigne dans le même sens. On notera encore, comme un trait d'une technique évoluée, le soin que le sculpteur porte à arrondir les volumes et à assurer un passage sans heurt de la surface du fond à celle des corps et objets sculptés.

En revanche, le corps nu d'Ixion est sculpté d'une façon très sommaire, et ses bras, ses mains sont d'un dessin enfantin. Enfin, la tête d'Ixion, les traits lourds de son visage, les cheveux et la barbe représentés à l'aide de traits gravés parallèles, — tout cela nous ramène à un art beaucoup plus archaïque, ce qui suppose sans doute une inspiration par un modèle plus ancien (cf. la facture plus évoluée, par masses plastiques, des coiffures et des barbes, sur l'autre relief de Torcello). Étant donné que seule la figure d'Ixion a été interprétée dans un style archaïque (et non pas les personnifications féminines ; v. les draperies et le mouvement latéral de la figure du Jour), le modèle supposé devait se limiter à la figure d'Ixion. Mais étant donné le caractère exceptionnel de cette image, dans son ensemble, ce qu'on a dû imiter, ce n'est pas une représentation plus ancienne du même thème, mais une sculpture quelconque, qui offrait un modèle possible, pour la seule partie de la scène qui est très particulière, celle d'Ixion sur sa roue. J'ai reproduit plus haut la légende relative à Ixion, qui explique certes l'image de Torcello, mais ne permet pas, — autant que je vois — de la ramener à une idée chrétienne, comme cela a pu se faire pour le thème du Kairos. Sort réservé aux pécheurs, pour l'éternité ? Il y a sûrement mieux, et je soupçonne en particulier que l'*interpretatio christiana* de l'histoire d'Ixion devrait la ramener à des idées soit parallèles, soit complémentaires de celle de Kairos, puisque les deux reliefs faisaient partie d'un même ensemble, et peut-être même se faisaient pendant. Dans quel édifice ? Un tribunal ? Une fontaine ?

BIBLIOGRAPHIE. — A. B. COOK, *Zeus*, II, 2, Cambridge, 1925. p. 859 et suiv. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* I, p. 522-523. J. STRZYGOWSKI, dans *Byz. Zeitschr.* VI, 1897, p. 211. R. von SCHNEIDER, *Das Kairorelief in Torcello*, dans *Serta Harteliana*. A. MUÑOZ, dans *L'Arte* VII, 3-4, 1904, p. 130 et suiv. Le même, *Studi d'arte medievale*, Roma, 1900, p. 8 et suiv. V. GRECU, dans *Atti del V Congresso Int. Studi Byz.* II, Rome, 1940, p. 147 et suiv. J. R. MARTIN, *The Illustration of the Haevenly Ladder of John Climacas*, Princeton, 1954, p. 50-52, pl. XIX, 72. Ch. BOURAS (Χ. Μπούρας), Ἀλληγορικὴ παράσταση τοῦ βίου-καιροῦ σὲ μία μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στὴ Χίο, dans Ἀρχ. Δελτ. 21, 1966, p. 26-35 avec fig. et bibliographie abondante.

114. Venise. San Marco. Personnification de la Fortune. XIe siècle (pl. XC).

Dalle en marbre encastrée dans le mur Nord (depuis le XIIIe siècle ?). A l'intérieur d'un cadre saillant décoré de feuillages fins, un relief taillé en réserve. Il représente une femme qui, légèrement tournée à gauche, porte une palme et tend une couronne ; devant elle se dresse un petit cyprès. A en juger d'après ses attributs et son geste, il s'agit d'une Fortune ou Tyché représentée d'après le canon iconographique de la fin de l'Antiquité (A. Grabar, *Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de Qasr al-Lebya (Libye)*, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 1969, p. 264 et suiv., fig. 1, 3). La couronne crénelée qui coiffe cette personnification suppose qu'elle figure la Fortune d'une cité.

Le relief est assez saillant, mais l'interprétation plastique des draperies reste sommaire. Lourde et trapue, la figure de la Fortune n'a rien de l'élégance des reliefs byzantins qui, vers 1100, se ressentent d'une nouvelle poussée des imitations de modèles classiques. Je propose donc de dater ce relief du XIe siècle, ce que confirmerait aussi la présence du cyprès conventionnel, motif dont les Byzantins se servent à cette époque, pour meubler les fonds nus (cf. n°s 86, 88).

BIBLIOGRAPHIE. — Otto DEMUS, *The Church of San Marco at Venice*, Washington, 1960, fig. 8.

YOUGOSLAVIE

115. Drenovo, Konče, Skopje (Macédoine yougoslave). Divers reliefs architecturaux de date incertaine (pl. LXXXVI).

Reliefs conservés en pièces détachées (sur place et aux Musées de Sofia et de Skopje), qui tous ou pour la plupart ont servi comme encadrements de portes d'églises. D'exécution assez médiocre, ces sculptures ne se laissent pas attribuer à un édifice déterminé ni, en conséquence, à aucune époque précise. Plusieurs types d'ornements en constituent la caractéristique principale : décor à succession de disques à rosaces (ou motifs assimilés) (Konče) ; décor avec superposition de fleurons-palmettes que séparent des bandes horizontales (Konče, Drenovo) ; décor avec animaux installés dans des cases carrées et flanqués de frises ornementales (Skopje) ; décor à plantes schématiques et croix ornementales, rapprochées d'animaux et de monstres (Drenovo) ; décor en frise de motifs d'origine florale, mais schématisés et comme découpés, pour se profiler en réserve sur un fond creusé (Drenovo, Konče).

Le dernier de ces motifs remonte à des modèles constantinopolitains du Xe siècle[1], et il en est de même de celui des palmettes superposées (cf. aussi l'iconostase de Kariès[2]).

(1) A. GRABAR, *Sculptures byzantines*, I, pl. LI, 1, LII, 4. Dès cette époque, le motif a été transmis à Preslav.
(2) ORLANDOS, dans Ἐπετ. τῆς ἑταιρ. τῶν βυζ. σπουδῶν, 23, 1953.

Mais les arbres schématisés avec des *zodia* qui les accompagnent trouvent des analogies les plus valables en Italie romane (y compris les « orientalismes » musulmans qui y ont laissé une empreinte : se rappeler de la doublure du manteau de Roger II qui a dû être exécuté à Palerme). Il faudrait citer aussi les reliefs zoomorphes des portes en bois de Saint-Nicolas d'Ohrid (v. *infra*, n° 116) qui ont leur pendant dans les portes de bronze du XIIe siècle en Italie. Cette sculpture des encadrements de porte était probablement complétée par des reliefs sur les vantaux des mêmes portes. Quant à l'art de ce décor, s'il s'appuyait, dans une moindre mesure, sur des modèles du Xe siècle proprement byzantins, il puisait aussi, et largement, dans le répertoire de l'Italie romane, qui de son côté, avait subi des influences musulmanes. A côté des manuscrits issus des *scriptoria* latins et grecs d'Italie[1], au Xe-XIe siècle, ces pièces de décor sculpté (bois, pierre et bronze) ont dû jouer le rôle d'intermédiaire entre modèles latins et grecs, et transmettre aux Grecs un choix de figurations zoomorphes et tératologiques familières de longue date aux arts occidentaux.

Des exemples d'ornements de ce genre, avec maintien de motifs zoomorphes romans, sont encastrés dans les murs des églises serbes et macédoniennes du XIIIe-XIVe siècle, par exemple à Prizren et à la Vierge Péribleptos d'Ohrid[2]. Je suppose qu'il s'agit d'une survie d'images zoomorphes introduites dans cette région aux XIe-XIIe siècles (ailleurs en pays byzantin, l'ornement connaît alors un recul des motifs zoomorphes ; mais pas en Macédoine, à Nerezi, où ces motifs sont retenus par les auteurs de reliefs de 1164 environ[3]). L'apport latin — cette fois ce sont des formes gothiques — s'affirmant sur des chancels de Saint-Nicolas à Ohrid, où l'on aperçoit des cartouches en losanges combinés avec des quatre-feuilles, qui est un motif gothique[4]. Les ornements floraux des chapiteaux du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid sont également gothisants[5]. A Constantinople, à la même époque, ce motif gothique a été copié également, les apports gothiques ne se limitant alors pas à la Serbie, mais pénétrant jusque dans l'art de la capitale (p. 130).

Bibliographie. — I. Nikolajević-Stoiković, *Contribution à l'étude de la sculpture byzantine de la Macédoine et de la Serbie*, dans *Recueils* de l'Institut byzantin de Belgrade, t. IV, 1956, p. 157-186 (en serbe, résumé français).

116. Ohrid. Portes en bois sculptées, autrefois à Saint-Nicolas. XIIe-XIIIe siècle (pl. LXXXVII).

Porte en bois qui, primitivement, était à deux battants, puis transformée en porte à un seul battant. Disparue depuis la seconde guerre mondiale, cette porte se trouvait jusqu'alors dans l'église Saint-Nicolas l'hospitalier d'Ohrid. C'est là qu'elle a été vue et photographiée, notamment par N. Kondakov au début de ce siècle, avant 1901. Nous reproduisons la photographie de Kondakov, comme tous ceux qui en ont donné des reproductions, depuis la parution du livre de ce savant sur la Macédoine.

La porte proprement dite est entourée d'un encadrement sculpté, dont seules la partie supérieure et la partie gauche étaient conservées à l'époque de la photographie. Ce cadre qui imitait un revêtement en métal, était décoré d'un grand nombre de rosaces saillantes. Sur la partie supérieure, on voyait une guirlande suspendue qui passait sous

(1) A. Grabar, *Les manuscrits enluminés grecs de provenance italienne*, Paris, 1972, pl. 48 et suiv.
(2) Nikolajević, (v. *infra* Bibliographie), fig. 21, 22.
(3) *Ibid.*, fig. 17, 18. N. L. Okunev, *L'iconostase du XIIe siècle à Nerezi*, dans *Seminarium Kondakovianum*, III, 1929, p. 5 et suiv., pl. I, II.
(4) Nikolaević, *l. c.*, fig. 19.
(5) *Ibid.*, fig. 16, 17.

chaque rosace ; sur la partie verticale à gauche, les rosaces étaient enfermées dans des entrelacs.

Chacun des vantaux de la porte primitive est décoré de douze petits reliefs, de deux dimensions différentes, dont huit plus grands, allongés dans le sens de la hauteur, et quatre plus petits étirés dans le sens de la largeur. Il n'est nullement certain, et même improbable, que ces plaquettes aient conservées leurs emplacements initiaux, et il semble même que, parmi les petites plaquettes, plusieurs aient été remplacées par des pièces que décorent des motifs étrangers au programme d'ensemble (v. les rinceaux habités, sur deux des plaquettes étroites, en bas à droite).

Chaque plaquette, ou presque, est prise dans un cadre étroit dont les parties verticales sont garnies d'une tresse ou d'une rainure qu'un nœud rattache au cadre voisin (3e rangée des grandes plaquettes) ; c'est un minuscule tapis tressé qui sépare les plaquettes étroites de la rangée supérieure de celle-ci, là où on montre deux oiseaux ou deux quadrupèdes antithétiques.

Les sujets sculptés — en reliefs de faible saillie et dans un style assez rude — sont *grosso modo* symétriques d'un vantail à l'autre. Ainsi, parmi les plaquettes du milieu, celles qui sont allongées en hauteur, on trouve trois paires de cavaliers nimbés tournés les uns vers les autres. Anonymes, ils sont représentés, une lance à la main, sur un cheval galopant, le manteau gonflé par le vent. Un septième cavalier occupe la plaquette de droite, sur le registre inférieur, mais il n'a pas de nimbe et son cheval se cabre autrement. Il faut peut-être le rapprocher d'une petite figure de femme agenouillée qu'on aperçoit sur la plaquette à côté de celle du dernier cavalier, qui de toute façon n'a pas pour pendant un autre cavalier, comme tous ceux des registres au-dessus, mais un centaure sonnant le cor (et une scène que nous verrons plus loin). Je crois donc qu'il faille admettre qu'en son milieu, la porte d'Ohrid présentait trois paires de saints cavaliers antithétiques. Elle montre, en outre, sur les plaquettes latérales, deux autres sujets par registre. De haut en bas ce sont : un aigle qui terrasse un serpent et un griffon dressé, deux lions assis qui ont des têtes humaines coiffées d'une couronne, deux paons de profil, une feuille (ou une perle) dans le bec. Là encore le registre inférieur se distingue des autres. Nous en parlerons plus bas. Sur le premier des registres étroits, ce sont, d'une part, deux oiseaux symétriques qui dévorent, l'un un lièvre, l'autre un canard, et deux quadrupèdes (ourses), également symétriques qui dévorent aussi une proie indistincte. Sur le deuxième registre étroit, c'est un seul sujet (?) sur deux plaquettes rapprochées. On y trouve autour d'un petit personnage assis de face et nu, ventru, peut-être barbu (un pygmée ?), trois *zodia* qui le menacent : un serpent, un oiseau, un poisson. Le second sujet de ce registre est en dehors du cycle ; il a pu remplacer des reliefs initiaux. On n'y trouve que des rinceaux « habités » (je distingue plus ou moins, à l'intérieur des rinceaux, un oiseau de proie sur un lièvre, et un griffon ailé dressé, peut-être devant un serpent).

Voici enfin les motifs du dernier registre (assez abîmés). De gauche à droite, j'y déchiffre : un dompteur de deux ours, et, au-dessous, deux animaux indistincts ; le corbeau et le renard, à côté du centaure sonnant le cor, sous lequel une femme agenouillée au geste de supplication ; le cavalier sans nimbe (v. plus haut) et au-dessous — un gros motif indistinct (motif de décor ?) ; enfin, dans le dernier compartiment à droite, deux oiseaux aux cous entrelacés et des queues de serpents, et, au-dessus, deux singes antithétiques. Sur plusieurs de ces plaquettes, l'espace libre est occupé par des rosaces couvertes d'ornements différents.

Souvent citée et même reproduite (toujours d'après la photographie de Kondakov) la porte de Saint-Nicolas d'Ohrid n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie, que cependant elle mériterait largement. Nous ne croyons pas pouvoir en inclure une, tant soit peu complète, dans le présent ouvrage, de peur de sortir des cadres de cette étude. Mais nous y relèverons un certain nombre de traits que nous croyons essentiels.

Artistiquement, il s'agit d'un genre d'objet pour lequel nous disposons de très peu d'exemples, pour l'aire byzantine, à savoir de sculptures en bois appliquées à des portes ou à des meubles d'église. Les sculptures en bois byzantines quelles qu'elles soient, sont aussi rares que les portes garnies de sculptures figuratives. J'ai décidé d'inclure la porte d'Ohrid dans le présent ouvrage, parce qu'il s'agit d'un meuble d'église et d'une partie de son décor architectural plastique, que nous considérons dans toutes ses manifestations. L'emploi du bois à la place du marbre ou de la pierre ne saurait évidemment pas justifier l'exclusion de cette œuvre de notre aperçu. Je crois d'ailleurs que la sculpture en bois d'Ohrid imite les reliefs byzantins en métal (bronze massif ou travaux au repoussé), et se trouve ainsi dans la même situation que les reliefs ornementaux sur les épistyles des iconostases, dans le genre de celui de Saint-Luc et de tant d'autres. A cet égard, les reliefs des portes d'Ohrid s'apparentent aussi aux reliefs figuratifs et ornementaux des revêtements d'icônes byzantines, dont les plus anciens remontent au XIe siècle (les deux icônes de l'archange Michel, au Trésor de San Marco; l'icône des apôtres Pierre et Paul, à la cathédrale de Novgorod). Enfin, les reliefs d'Ohrid s'apparentent aussi, mais à un degré moindre, aux ornements et aux figurations qui garnissent les coffrets en ivoire byzantins. On y retrouve le système qui consiste à placer les sujets à l'intérieur de petits cadres ornementés, quitte à en aligner plusieurs. Ce qui nous manque, du moins actuellement, ce sont d'autres spécimens de portes byzantines décorées de reliefs figuratifs. Celles qui nous restent, en bronze, sont décorées d'images gravées ou incrustées, et non pas sculptées. En revanche, sous l'influence byzantine, ce genre a connu un succès en Occident et surtout en Italie, au XIIe siècle. A d'autres égards aussi, les portes d'Ohrid se laissent rapprocher de ces portes d'Italie, et notamment du point de vue iconographique. Les saints cavaliers d'Ohrid trouvent des pendants sur les portes de Trani et de Monreale, et toutes ces portes présentent des animaux et monstres menaçants. Il s'agit manifestement partout de motifs apotropaïques pour lesquels les entrées ont toujours été un endroit privilégié. En ce qui concerne les portes d'Ohrid, l'accent y est mis manifestement sur les cavaliers, — ce dont témoignent conjointement leur nombre et leur emplacement (de part et d'autre du passage qui se créait lorsque les vanteaux étaient ouverts). Une valeur apotropaïque certaine avaient aussi tous les motifs du triomphe d'un *zodion* puissant, — aigle, griffon, lion. Il en a été question déjà à propos de certains reliefs de Saint-Luc (page 58), où ces sujets entouraient un arc ou une fenêtre, et avaient beaucoup de chance de servir également d'apotropée.

Il n'y a que certains motifs au bas de la porte sur la signification desquels je n'ai rien à proposer. C'est le cas des deux échassiers aux cous entrelacés et des groupes du corbeau et du renard et du dompteur d'ourses. Certes, ce n'est pas la seule fois que ces sujets sont représentés par les Byzantins (et par les Occidentaux, à l'époque romane), mais dans des « contextes » qui ne permettent pas de reconnaître l'intention de leurs créateurs. Enfin, une scène me semble être un *hapax*, celle qui montre un « pygmée » assis que menacent divers animaux. Cette image singulière se laisse comparer aux images apotropaïques byzantines du « mauvais œil ». On y tiendrait compte des griffons terrassant le serpent qui décorent le bas des portes de Molivoskepastos (Moliot) en Grèce ; et des monstres du coffret de Terracina, — deux objets garnis de sculptures médiévales qui attendent un commentateur suffisamment armé pour en déchiffrer les images. Enfin, en dehors des objets en bois, le cycle des portes d'Ohrid, qui comprend tant de motifs zoomorphes, rappelle à la mémoire les reliefs en pierre de Nerezi et de Skopje (pages 105, 118), qui en présentent également et que déjà nous avons rapproché des reliefs romans de l'Italie voisine. C'est l'ensemble de ces rapprochements avec les reliefs contemporains d'Italie qui nous incline à attribuer les portes d'Ohrid soit à la Macédoine occidentale où elles se trouvaient en dernier lieu, soit à une province voisine des Balkans, parmi celles qui communiquaient avec le monde latin, et aux XIIe-XIIIe siècles (et non pas au XIVe).

Nos analyses, dans lesquelles nous avons tenu compte des reliefs en pierre des XIe-XIVe siècle étudiés dans le présent ouvrage, nous ont amené à confirmer la chronologie proposée par Kondakov.

BIBLIOGRAPHIE. — N. P. KONDAKOV, *Makedonija* (en russe) Saint-Pétersbourg, 1909, p. 236-240, pl. III. B. FILOW, *Early Bulgarian Art*, Berne, 1919, p. LXXXIV. G. SOTIRIOU, dans *La sculpture sur bois*, dans *Mélanges Ch. Diehl*, p. 172. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grotta Ferrata*, Rome, 1906, p. 184, fig. 142, 143. Une ébauche d'étude : Miriane COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, *Sculptures médiévales en bois dans les régions orientales de la Yougoslavie* (en serbe), Belgrade, 1965, p. 45-53, pl. X A (attribué au XIVe siècle).

SUJETS RELIGIEUX

117. Venise. San Marco. Mur Sud, côté intérieur. Déisis. XIIe siècle (pl. XCII).

Trois dalles rajustées en marbre blanc, 111 × 177 cm. Œuvre byzantine importée à Venise, probablement après 1204. Les têtes retouchées au XIIIe siècle à Venise (Demus). Les trois personnages se tiennent sur de petits tapis ornementés qui ont leur pendant exact dans des miniatures du milieu du XIe siècle (Coislin 76) et à Daphni (Lange), mais le style des draperies nous invite à avancer la date de ces reliefs. Demus proposait le début du XIe siècle, Lange la fin du même siècle. A mon avis, il convient de descendre encore et d'attribuer cette Déisis au XIIe siècle. C'est alors seulement qu'on voit les sculpteurs byzantins donner autant de volume aux draperies et de plasticité aux corps sous les draperies, voire accorder un certain mouvement à la figure vue de face, comme le Christ. Les petits tapis et l'allongement de la figure de Marie, typiques pour le XIe siècle également, ne seraient que des souvenirs d'un modèle suivi par le sculpteur du XIIe. Ce n'est cependant qu'une datation hypothétique. La chronologie de cette œuvre est d'autant plus difficile à établir qu'elle a subi des retouches à Venise, au Moyen Âge.

BIBLIOGRAPHIE. — O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, p. 122, pl. 32. LANGE, *Reliefícone*, p. 52-54 avec fig. et bibliographie plus complète.

118. Istanbul. Musée Archéologique, n° 3930. Archange Michel. XIIe-XIIIe siècle (?) (pl. XCIII).

Fragment d'une effigie de l'archange Michel. Marbre blanc.

Sur le fragment conservé, on voit deux côtés d'un cadre légèrement saillant (en partie refait), sans ornement. On y lit, au-dessus de la tête d'un personnage imberbe, nimbé, les lettres MI(X). Le reste de l'inscription n'apparaît pas, elle se trouvait sur la partie restaurée du cadre. Tête juvénile en vue frontale, soigneusement modelée. De même les cheveux, divisés en mèches par des lignes gravées ondulées. Au-dessus du front, au milieu des cheveux, apparaît une partie de ruban garni d'une pierre précieuse, motif particulier de l'iconographie des anges. Sur le cadre saillant, de petits trous remplaçant une file de perles.

Le modelé très accusé du visage aux joues rondes suggère une date relativement tardive, à partir du XIIIe siècle, tandis que la partie strictement frontale de la tête et la manière minutieuse du modelé et du traitement des cheveux feraient penser à une date antérieure aux sculptures Paléologues certaines, celles de Fener Isa (église Sud) et de Kahrié Djami. Je propose (sans insister) : fin XIIe ou première moitié du XIIIe siècle. Étant donné qu'on ne dispose d'aucun exemple de qualité qui daterait de cette époque, notre chronologie n'est avancée qu'à titre indicatif.

119. Athènes. Musée Byzantin, n° 147. Vierge. XIIe siècle (pl. XCIII).

Dalle incomplète en marbre blanc 63 × 105 cm. Le bord supérieur de la dalle est incurvé à droite. La Vierge se tient debout et de face, avec l'enfant sur le bras gauche. Elle avance sa main droite à gauche et en bas, geste qu'on trouve dans les images byzantines de la Vierge lorsqu'elle présente un donateur à Jésus. Si, ici aussi, c'était le cas, il y aurait eu, sur la partie gauche de la dalle, qui n'existe plus, un portrait de donateur, et la courbe qui faisait pendant à celle de droite se situerait au-delà du portrait supposé, plus à gauche.

Le relief est très plat, et les plis du drapé de la Vierge forment des bourrelets saillants de la même manière que sur l'Orante n° 149 du même Musée (p. 66), mais le dessin de ces plis est plus élégant et se rapproche davantage des reliefs de goût classique. Ce beau relief, qui se souvient des procédés archaïques du XIe siècle, mais a su les adapter à un dessin plus évolué, ne devrait pas être postérieur au XIIe siècle.

Bibliographie. — Sotiriou, *Guide*, p. 8, n° 147. Kondakov, *Makedonija*, p. 133. Lange, *l. c.*, p. 65 avec fig.

120. Thessalonique. Musée. Vierge. XIIe siècle (pl. XCIII).

Une dalle en marbre blanc, 76 × 95 cm, avec relief d'une Vierge orante acéphale. Les deux mains manquent également. La Vierge se tient à l'intérieur d'un cadre profilé, le corps appuyé sur la jambe droite ; l'autre jambe, légèrement pliée au genou, est un peu écartée et le pied ramené en arrière. Ce mouvement gracieux témoigne d'un stade d'avancement notable de l'influence classique et nous invite à dater le relief du XIIe siècle. Le dessin et la facture des draperies nous interdisent, semble-t-il, d'avancer encore cette date. Tandis que la façon de traiter les plis, en relief de peu de saillie, et le tracé même de ces plis, généralement longs et droits, restent fidèles aux usages du XIe siècle, et cela aussi nous invite à ne pas dépasser le XIIe siècle.

Bibliographie. — Sotiriou, *Recueil Kondakov*, p. 136. Lange, p. 76, n° 20.

121. Washington Dumbarton Oaks. Vierge. XIIe siècle (pl. XCIII).

Dalle en marbre blanc, 40 × 104 cm. La Vierge en prière tournée à droite. Il pourrait s'agir d'une partie d'une Déisis (cf. à San Marco, p. 121) ou d'une image du type dit « de Chalkopratie » où la Vierge, seule, apparaît dans la même attitude de prière, tournée d'un côté.

Figure de dimensions réduites et d'une exécution soignée, avec une tête traitée plastiquement et des draperies qui le sont plus discrètement, avec simplicité. Le sculpteur ignore le graphisme parfois inquiet des reliefs « classiques » du XIe siècle et traite les pans d'étoffe en larges surfaces planes de saillies différentes séparées par des plis plus ou moins profonds. Il sait distinguer le drapé du manteau plus lourd, et les plis de surface, sur la tunique confectionnée avec un tissu plus léger. Le relief est sûrement du XIIe siècle.

Bibliographie. — S. Der Nersessian, dans *Dumbarton Oaks Papers XIV*, 1960, p. 78 et suiv. avec fig. Lange, *l. c.*, p. 77-78 avec fig.

122. Ravenne, S. Maria in Porto. XIIe siècle. Vierge.

Plaque de marbre fixée au-dessus de l'autel de cette église. On ignore son lieu d'origine, mais il s'agit sûrement d'une œuvre grecque importée. Cette sculpture présente une version évoluée du thème de la Vierge orante dont nous avons cité précédemment (pages 35, 66) des exemples plus archaïques. L'évolution se manifeste dans le traitement plastique du manteau et de la tunique de la Vierge et dans le léger déhanchement de la figure. Le corps de l'Orante est porté par la jambe gauche, l'autre jambe étant légèrement écartée. Les draperies gagnent en souplesse, les mains, le visage, ont trouvé une expression plastique.

Nous attribuons ce relief au XIIe siècle, de même que plusieurs autres Orantes sculptées byzantines : Berlin, Statliche Museum n° 3248 ; Salonique, Musée lapidaire de Saint-Georges ; Ancône, S. Maria in Piazza ; Messine, Museo Nazionale et l'Orante « Blachernitissa », avec la tête de l'enfant en *imago clipeata* sur sa poitrine, à Venise, S. Maria Mater Domini. Toutes ces sculptures sont reproduites dans l'ouvrage de Lange et quelques autres encore, qui toutes sont probablement de travail italien. Elles pratiquent un style plus ou moins évolué, mais non pas le même, et qui maintient, ici et là, tel trait des œuvres plus anciennes (p. ex. comparer sur Berlin 3248, les plis parallèles entrecroisés sur la poitrine avec ceux d'Istanbul 4212).

Bibliographie. — Demangel et Mamboury, *l. c.*, p. 158. Ch. Diehl, *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*, p. 42, pl. XLVIII. Lange, *l. c.*, p. 51 avec figures et bibliographie plus complète.

123. Venise. San Marco. Chapelle Zeno. Vierge avec l'Enfant. XIIIe siècle (pl. XCIV).

Dalle en marbre blanc avec une Vierge trônant et l'enfant, et l'épithète H ANIKHTOC. Reproduction en relief d'un type de la représentation de la Vierge qu'on connaît sur les icônes (v. l'icône dite de Tolg du XIIIe siècle, souvent reproduite, p. ex. W. Felicetti-Liebenfels, *Byz. Ikonenmalerei*, pl. 59). Une longue dédicace de l'image sur le fond à droite. Une particularité iconographique de ce type des images de la Vierge : le Christ est debout sur les genoux de la mère et se presse à elle joue contre joue. Deux anges, en buste, tendent vers ce groupe le bras couvert d'un tissu. L'épithète « invincible » est exceptionnelle, et inattendue pour ce genre de figurations qui rentre dans la catégorie des Vierges de la Tendresse. Elle a dû être choisie par le donateur, celui qui a fait graver la longue inscription-prière à côté du dossier du trône.

Le relief remonte probablement au XIIIe siècle (comme l'icône mentionnée plus haut) et appartient déjà, ou annonce avec force le style des reliefs Paléologues. Ce style se manifeste dans le traitement plastique des personnages et plus particulièrement de la Vierge assise, qu'on a su déployer dans l'espace avec plus de succès que les sculpteurs du XIe et même du XIIe siècle. Voir l'attitude de la mère solidement campée sur son siège et les ombres larges que la figure de Marie projette sur ce siège, et celle de l'Enfant, sur le maphorion de sa mère. Les plis sont encore nombreux, à la façon des œuvres antérieures, mais ils sont plus souples et ont des crêtes arrondies ; ils forment de beaux morceaux de sculpture à l'antique. Le modèle peint n'apparaît presque pas, sauf dans l'attitude de l'Enfant, déployé dans un plan parallèle à la dalle, et encore dans la position des pieds de Marie qui restent attachés au bord supérieur du tabouret (de forme baroque).

Bibliographie. — O. Wulff, *Handbuch der chr. u. byz. Kunst* 2, p. 606 et fig. 518. H. v. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, p. 136. V. Lazareff, dans *The Art Bulletin* 20, 1938, p. 38. Igor Grabar, dans *Mélanges Ch. Diehl*, 2, p. 37. O. Demus, *The Church of San Marco*, p. 121, 187 avec fig. Lange, *l. c.*, p. 109-110 avec figure.

124. Venise. San Marco. Façade Ouest. Saint Démétrios. XIIe siècle (pl. XCV).

Parmi les reliefs encastrés dans cette façade, on trouve deux figures de saints guerriers. L'un d'eux, saint Démétrios, est une œuvre byzantine. Imitant une peinture, le sculpteur y a figuré le saint soldat assis sur un dépliant et tirant son épée du fourreau. Bien inscrite dans un cadre légèrement saillant, la figure est traitée par contours et grandes masses plastiques ramenées à un petit nombre de surfaces arrondies. Tête petite, épaules larges, toute la composition est allégée par l'asymétrie du corps et des membres et la ligne inclinée de l'épée. La figure est maladroitement assise sur le bord du siège dont les pieds sont représentés en « perspective renversée » et pratiquement amenés à la surface du fond.

Bibliographie. — O. Demus, *The church of San Marco*, p. 128 et suiv. avec fig. et dans *Jahrbuch der öster. byz. Gesellschaft* 3, 1954, p. 95 et suiv. Lange, *l. c.*, p. 87-88 avec fig. et bibliographie plus complète.

125. Caorle. Cathédrale. Saint Agathonikos. XIIe siècle (pl. XCV).

Dalle en marbre encastrée dans le mur extérieur. A l'intérieur d'un cadre saillant, un saint Agathonicos en orante (mains perforées). Le type du saint, imberbe aux joues pleines, sa coiffure, son costume (chlamys avec tavlion), enfin son geste d'orante, nous invitent à voir dans ce relief une transposition en sculpture d'une peinture (mosaïque ?) du Ve-VIIe siècle.

Mais le style des draperies, amples et larges, où les plis ne sont indiqués que par quelques incisions, est bien dans le goût du XIIe siècle qui cherche à simplifier les surfaces sculptées. La même tendance se manifeste dans le contour général de la figure qui s'élève d'un seul bloc au-dessus du fond et s'arrête à peu près partout à la même hauteur. Autrement dit la figure reste plate et ne s'arrondit que vers les bords. Nous avons fait observer des procédés semblables sur les reliefs du XIIe siècle à sujets laïcs (p. 116).

Bibliographie. — S. Bettini, *La scultura bizantina* 2, p. 34 et suiv. avec fig. O. Demus, dans *Jahrbuch der öster. byz. Gesellschaft* 4, 1955. Lange, *l. c.*, p. 95 avec fig.

126. Athènes. Musée Byzantin, nos 152-155. Fragments d'un premier ciborium funéraire. XIIIe siècle (pl. XCVI, XCVII).

Fragments d'un monument funéraire en forme de ciborium décoré de petits reliefs sur les voussures de trois arcs (le quatrième arc n'avait probablement jamais existé, le ciborium s'appuyant sur un mur). L'arc du milieu, plus large que les deux autres, mesure 1 m de hauteur, 1,90 de largeur et 0,23 cm d'épaisseur ; les deux arcs latéraux mesurent 1,22-1,23 m de largeur. Sur la voussure de l'arc du milieu, on voit (de gauche à droite) les Mages, un ange, un troupeau de brebis, un berger, Joseph. Une plaque particulière, conservée au même Musée, montre la Vierge de la Nativité, l'Enfant dans la crèche et les deux animaux qui la surmontent. Il s'agit donc d'une scène de la Nativité selon l'iconographie byzantine habituelle au Moyen Âge. Mais les inscriptions grecques qui accompagnent ces reliefs indiquent que le sculpteur se proposait de figurer le Tropaire de Noël. En effet, on y lit οἱ μάγι · τὰ δῶρα, οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον, οἱ ποίμενες τὸ θαῦμα — ce qui correspond aux paroles mêmes de cette hymne (v. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, 1916, p. 163. T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste... dans *Cahiers Archéologiques*, XXII, 1972, p. 131 et suiv.). Il s'agit de l'exemple le plus

ancien d'une illustration de ce tropaire. Sur les petits arcs, on a figuré la Descente aux Limbes selon l'iconographie byzantine, ce qui était une gageure, le sujet se prêtant mal aux emplacements des reliefs sur la bande étroite des voussures (v. le Christ étendu horizontalement et tourné vers Adam, tranquillement assis sur un siège au lieu de sortir d'une tombe). Les couronnes des rois David et Salomon sont d'un type latin. Les inscriptions sont partout grecques.

La maladresse des sculpteurs et quelques détails d'inspiration latine (plantes, draperies) trahissent des influences gothiques ; le reste appartient à la tradition byzantine y compris les inscriptions et la forme du monument : le ciborium arqué était une forme byzantine de monument funéraire. Sur l'origine de l'auteur de cette œuvre, voir la notice réservée au monument suivant (Athènes, Musée Byzantin, no 227).

Bibliographie. — Strzygowski, dans *Byz. Zeit.* IV, 1895, p. 60 et suiv. et XXI, 1912, p. 357. Bréhier, *Études*, p. 91 et suiv. ; *Mélanges Schlumberger*, p. 429 et suiv. ; G. de Jerphanion, dans *Orientalia Christiana* IV, 1925, p. 256. Xyngopoulos, dans 'Αρχαιλ. 'Εφημ., 1931 (1932), p. 69 et suiv. et dans *Mélanges Merlier* (1953). Sotiriou, *Guide*, fig. 24, p. 48. D. Pallas, dans 'Επετ. ἑταιρ. βυζ. σπουδ. 30, 1960, 413 et s.

127. Athènes. Musée Byzantin no 227. Fragments d'un second ciborium funéraire. XIIIe siècle (pl. XCVII).

Plusieurs fragments de sculptures qui décorent les voussures et les parties attenantes d'un auvent trilobé de caractère gothique, qui constituait la façade d'un monument funéraire. La structure de ce monument est celle d'un tombeau du XIIIe siècle en pays latin, sans qu'on puisse dire, je crois, à quelle région de l'Europe occidentale il faut penser. En effet, les reliefs sont trop maladroits pour pouvoir en comparer le style à des œuvres gothiques précises. Mais d'une façon générale, la part de l'art occidental y est plus grande que dans le monument précédent : auvent trilobé au lieu d'un ciborium, motifs végétaux empruntés à la flore nordique (par exemple des feuilles de chêne avec des glands), draperies des personnages et enfin les inscriptions qui, en grande partie, sont latines *(hic jacent... opus fecit)*. Mais on trouve aussi quelques inscriptions grecques, ainsi les noms de deux saints et les mots του κιβουρίου. Les reliefs ne reproduisent aucune scène, ni aucune image religieuse comme on en voit, traitées à la byzantine, sur le monument précédent. Les sculptures ne se laissent pas reconstituer dans leur ensemble, mais on reconnaît deux portraits de défunts, un homme (à gauche) et une femme, ainsi que les figures des saints Paul et Théodore.

Voici, enfin, quelques considérations sur les origines ethniques des auteurs des sculptures sur ce monument et celui qui le précède sur notre liste. Je les vois contemporains ou plutôt, je ne crois pas avoir des raisons à les dater l'un avant l'autre. Certes, la présence de plus de traits latins dans le second, aurait pu nous inviter à le considérer comme antérieur, en admettant *a priori* que, les deux pièces étant marquées de traits occidentaux semblables, celle qui en offre le plus devrait précéder l'autre. Mais cette hypothèse n'est pas la seule qu'on puisse imaginer, lorsque de toute façon il s'agit de monuments très voisins dans le temps (étant donné la présence, dans les deux cas, de reliefs sur les voussures traités d'une façon semblable). En effet, l'emploi du latin et le choix d'un nombre plus élevé de motifs occidentaux, dans le deuxième cas, a pu dépendre de la volonté du client, peut-être un Franc ; tandis que le client du premier monument était sûrement un Grec (inscriptions grecques, thèmes et iconographies byzantins), sans que celui-ci ait eu nécessairement à passer sa commande avant le second.

On n'a pas été d'accord jusqu'ici sur la nationalité des auteurs de ces sculptures. Je crois devoir suivre A. Xyngopoulos qui attribuait les deux monuments funéraires à un même atelier grec exerçant à Athènes au XIIIe siècle. Cet atelier comprenait sûrement

plusieurs praticiens et travaillait aussi bien pour les Grecs, gagnés aux usages latins (quant à la décoration sculptée d'un tombeau) que pour les Francs établis dans le pays et qui demandaient que leurs tombes aient une allure conforme aux habitudes de leur pays d'origine. Je préfère cette conclusion, qui n'a cependant rien de définitif, parce que je ne vois pas un sculpteur latin choisir des thèmes d'iconographie grecque (thèmes difficiles à adapter aux voussures) à la décoration des voussures d'un ciborium. Tandis qu'on imagine facilement le recours aux services d'un Latin pour tracer quelques mots en cette langue sur un monument commandé par un client franc à un atelier grec d'Athènes.

C'est parce que nous attribuons à des Grecs les reliefs de ces deux monuments que nous les avons inclus dans la présente étude. Mais nous ne nous dissimulons pas pour autant l'isolement de ces deux œuvres au milieu des sculptures byzantines du XIIIe siècle. Il y a certes des reliefs dans les voussures de certains arcs, à la Parigoritissa d'Arta, qui relève du même art (Xyngopoulos, *l.c.*, fig. 33, 34). Mais ces sculptures et quelques autres (exemples réunis pl. XCVIII) marquées par de fortes influences occidentales ne sont pas moins isolées en Grèce (v. p. 146). Des influences de ce genre avaient bien pénétré en Grèce au XIIIe siècle, mais elles n'ont jamais été déterminantes, pour l'art plastique qu'on y pratiquait à la fin du Moyen Âge.

BIBLIOGRAPHIE. — Voir les ouvrages cités à propos du monument précédent, et SOTIRIOU, *Guide*, p. 53.

CHAPITRE III

SCULPTURES DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES

ISTANBUL*

128 et 129. Istanbul. Monastère de la Vierge de Constantin Lips (Fener Isa). Divers reliefs. XIIIe-XIVe siècle (pl. XCIX-CV).

Dans le premier tome de nos *Sculptures byzantines*, p. 100-122, nous avons publié et étudié les sculptures de ce monastère qui remontent à sa fondation ou à son renouvellement par Constantin Lips, au début du Xe siècle (908). Aux fragments que nous avions réunis alors, MM. Mango, Megaw et Hawkins ont pu dernièrement en ajouter d'autres et les publier également, ainsi que diverses notes qui concernent le décor de l'église du Xe siècle (l'église Nord). Pour cette époque, Fener Isa est certainement l'œuvre la plus importante en matière de sculpture.

Mais Fener Isa compte deux églises. Nous n'avions envisagé que les sculptures de l'église Nord, en nous réservant de parler dans le présent second volume des sculptures du XIIIe siècle qui ne sont pas moins importantes que celles du Xe et qui appartiennent au décor plastique de l'église Sud. Accolé à la première église du côté Sud, ce sanctuaire a eu pour fondatrice la veuve de l'empereur Michel VIII Paléologue, Théodora (entre 1282, date de la mort de Michel VIII, et 1304, date de la mort de l'impératrice). Cette seconde église était dédiée à saint Jean-Précurseur.

Une partie des sculptures de l'église Sud, celles qui décorent les corniches, les chapiteaux, les trumeaux des fenêtres, s'efforcent d'imiter les reliefs de fonction analogue de l'église Nord, de plus de trois siècles antérieurs. Et à ce titre Fener Isa est un monument particulièrement précieux, pour l'historien de l'art byzantin. En effet, nulle part ailleurs on ne voit avec autant de netteté une démarche qui pourtant fut typique à Byzance, à la fin du Moyen Âge, à savoir : les praticiens de l'époque Paléologue se servent comme de modèles, des œuvres du temps de la Renaissance des Macédoniens. Ils s'inspiraient, dans d'autres cas, de reliefs plus anciens encore. Mais on trouve aussi, dans cette église, deux autres catégories de sculptures intéressantes, caractéristiques pour cette période : des reliefs ornementaux plats taillés « en réserve », et surtout des hauts-reliefs à personnages, qui sont les meilleurs de ceux qu'on conserve de Byzance.

(*) Nous rangeons parmi les œuvres conservées à Istanbul deux reliefs du Musée Byzantin d'Athènes (n°s 141, 143) parce qu'ils s'apparentent étroitement aux œuvres de Constantinople.

A. *Reliefs architecturaux* (pl. CI, CV).

1. Église Sud. Corniche au pied du tambour de la coupole. Un même motif ornemental fait le tour du tambour, à sa base : sortant d'une coupe godronnée qui est au-dessus de l'arc qui conduit au chœur, deux tiges symétriques garnies de feuilles conventionnelles et de grappes de raisin forment un rinceau élégant. Sa souplesse contraste avec la raideur des ornements du xe siècle, dans l'Église Nord, et remonte à un modèle plus ancien. Ce modèle ancien est suggéré aussi par la plasticité des motifs végétaux (tandis que la façon de traiter les feuilles, décomposées en compartiments à arêtes vives, pourrait imiter les reliefs du xe siècle, dans l'église à côté), et la liberté avec laquelle le rinceau et les grappes se détachent sur le fond nu et vide de la corniche. Après le xie siècle, on ne montrait généralement plus le fond lisse autour des motifs sculptés.

2. Même église. Trumeau de la fenêtre du diakonikon. Sur le pied droit, côté extérieur, des palmettes superposées d'un type rigide dont on voit d'autres exemples, dans l'église Nord. Base avec croix fleurie qui ressemble à un chapiteau renversé. Ce motif est également imité sur des modèles du xe siècle. Les imitations du xiiie siècle sont plus massives que l'original, et moins régulières. On sent l'application du copiste. Seule partie originale, le chapiteau qui est garni d'une croix tressée de faible relief, aux branches qui forment des angles droits.

3. Corniche dans le passage de l'église Nord à l'église Sud. Cette corniche permet d'observer, l'une dans le prolongement de l'autre, la version du xe siècle et la version du xiiie, de la même frise ornementale, sur laquelle alternent des croix et des palmettes. De l'une à l'autre, la différence est minime, l'ornement original étant d'un dessin plus ferme : motifs plus rapprochés, palmettes aux lobes plus allongés et en distinguant la palmette proprement dite de la tige qui la supporte.

4. Partie Sud de la galerie Sud-Ouest qui encadre une partie de l'église Sud. Une corniche dont on ne conserve que des fragments, garnie de deux ornements semblables. L'un présente une rangée de feuilles-palmettes dressées qu'encadre un motif en amande ; motif en V fleuri entre ces cadres. Le second motif est un rinceau, avec une feuille à cinq pointes, dans les enroulements de la tige, et des feuilles de trèfles et d'autres motifs végétaux, entre les volutes du rinceau.

C'est la technique de ces corniches qui en est la caractéristique principale. Il s'agit de motifs plats qui se détachent sur un fond creusé et qui a dû être rempli de mastic. C'est la technique des reliefs à deux niveaux ou de la sculpture « en réserve ». Il est impropre de l'appeler « champlevée », terme qui désigne les ornements dont les motifs, creusés en cuvette, sont remplis de mastic ou d'émail.

5. Côté Sud de la galerie qui entoure partiellement l'église Sud. Fragments d'un meuble, probablement d'un ciborium ou d'un « proskynétarion » ou de deux objets de ce genre (dont les nos 4344 et 4345). Les fragments conservés ont presque tous un côté incurvé, comme celui d'un arc. Toute la surface est tapissée d'ornements plats sur fond creux, c'est-à-dire selon la même technique que les frises ci-dessus. Motifs essentiels : surfaces entièrement tapissées, mais aussi rinceaux, guirlandes. Ces tapis tressés nous donnent une idée des antécédents byzantins des reliefs des façades des églises serbes de la Morava. A comparer aussi à des reliefs du xiiie siècle, à Bari et Brindisi (pl. CXXX a, b).

B. Meubles.

6. Même galerie de l'église Sud. Dalle que des bandes rigides divisent en losanges ; des croix et des feuilles d'acanthes, les unes et les autres enfermées dans des cercles, occupent ces losanges. Relief plat et assez dur, qui dénonce un travail inspiré par les reliefs du xe siècle dans l'église Nord. Les dimensions de la dalle (80 × 59 cm) pourraient faire penser à un chancel.

7. Plusieurs fragments de plaques, avec inscriptions sépulcrales et reliefs sur le cadre (pl. CIII). Aucune de ces épitaphes n'a pu être déchiffrée, les restes des textes étant trop incomplets. Les reliefs qui faisaient partie des encadrements de ces pièces tombales présentent de petits cadres très profilés qui forment des figures géométriques triangulaires, polylobes et autres. Ils renferment des monogrammes des noms de ceux qui avaient été ensevelis dans ces tombes, des animaux héraldiques (lions), des rosettes.

On conserve à Salonique un devant de tombeau décoré d'une façon analogue (page 151) qui s'inspire probablement du décor des tissus de l'époque et peut-être du décor des tombeaux des pays d'Occident (page 152).

128 (suite). Istanbul. Musée Archéologique, n° 4020. Dalle funéraire. xiiie-xive siècle (pl. CI a).

Deux fragments d'une grande plaque sépulcrale qui provient de la même église. L'inscription nous rappelle qu'il s'agit de la sépulture d'une dame de la maison des Paléologues appelée Marie. Les fragments conservés ne présentent aucun cadre sculpté, mais la partie inférieure d'une grande figure de la Vierge Marie, debout et tournée à droite. Cette dalle devait donc être encastrée dans un mur verticalement. Les plis de la tunique et du maphorium sont d'un très beau style plastique, c'est-à-dire que c'est avec des moyens propres à la sculpture que l'artiste cherche à évoquer le drapé : plis larges, creux assez profonds, un essai de rendre la diversité des tissus employés pour la confection de deux pièces du vêtement. Cependant l'étroitesse de la figure, très allongée, rappelle que l'influence de la peinture s'est exercée malgré tout, ici comme dans la plupart des reliefs byzantins à sujets religieux. Étant donné que l'inscription certifie l'appartenance de ce relief à l'époque Paléologue, le style de la draperie qu'on y trouve peut servir à dater d'autres sculptures, et notamment d'autres reliefs de la Vierge debout (cf. pl. I, II).

129. Istanbul. Musée Archéologique n° 4570. Arc de ciborium. xiiie-xive siècle (pl. XCIX, C).

Arc de ciborium en marbre blanc, particulièrement grand (diamètre intérieur 2,42 m) et qui esthétiquement est un chef-d'œuvre du genre. Il provient des fouilles de Fener Isa.

Nombreux fragments d'un arc garni d'un feuillage d'acanthe (bord de l'arc, fond entre les figures) et de bustes des douze apôtres. Il y a parmi eux deux qui portent un codex ; les autres, des rouleaux fermés. Au Musée, on expose ces fragments réunis sur une reconstruction en plâtre de l'arc entier. Dans l'ensemble, cette reconstruction est sûrement bonne, mais je n'oserais pas l'affirmer pour tous les détails. Ainsi, actuellement, le dernier personnage d'en bas, à gauche, a toutes les chances de figurer saint André : à preuve ces cheveux en désordre. Or, s'il s'agit effectivement d'André, sa place normale serait dans le voisinage immédiat de Pierre et Paul, au sommet de l'arc. Il s'agit bien des douze apôtres et il n'y a pas de treizième place pour le Christ, à moins qu'il n'ait été fixé au-dessus de cet arc. La façon de montrer les apôtres qui tous sont représentés verticalement (et non pas selon les rayons de l'arc) marque un progrès par rapport au ciborium n° 133, progrès qui pourrait signifier une date plus tardive. Autre innovation : les apôtres s'appuient sur la frise en feuillage de l'arc, en variant les attitudes et les mouvements des corps et des bras, voire des draperies. Cela donne plus d'unité à l'ensemble et plus de souplesse. La composition est rythmée par les consoles à acanthe dressées, dont l'extrémité forme un crochet en forte saillie. Ce dernier trait se retrouve sur les arcosolia funéraires de Kahrié Djami (chapelle) et à Kalender Djami (proskynétaria devant le chœur).

Le sculpteur a réussi à marquer d'une expression individuelle chacun des visages, ou tout au moins les trois visages dont l'état de conservation est satisfaisant. On y surprend le reflet d'une mimique instantanée qui répond à un état d'âme passager, et à cet égard, ces têtes nous paraissent toucher aux limites des possibilités des sculpteurs byzantins, et s'apparentent à certaines sculptures gothiques françaises du XIVe siècle (v. par ex. à Reims). Parmi les rares créations proprement byzantines qui témoignent du même goût et de techniques semblables, citons quelques petits reliefs au repoussé, sur les cadres des plus belles icônes de Constantinople (pl. CII).

Les têtes des apôtres imberbes sont à la fois « vraies » et « antiques ». C'est probablement la raison pour laquelle on avait commencé par dater ces sculptures du Xe siècle, en plaçant ce monument exceptionnel dans la série des grandes créations de la Renaissance des Macédoniens. Mais si (voir le dessin des yeux) l'imitation du paléochrétien y est certaine, et le succès de cette imitation évident, on ne saurait plus douter de l'époque à laquelle cet arc historié avait été réalisé, et tous les reliefs figuratifs de l'époque Paléologue réunis dans le présent ouvrage le confirment. En particulier, c'est l'ampleur des formes sculptées et le modelé nerveux des visages ; c'est la facture des cheveux et des barbes par pans entiers et par masses ; c'est la liberté que prend le sculpteur de masquer une partie des cadres par des plis ou des draperies des personnages ; c'est la ressemblance de certaines têtes (saint André) avec des têtes gothiques, enfin, c'est la technique à contrastes et à arêtes vives des ornements-acanthes. Comme les autres arcs historiés de cette époque, celui-ci était complété par des écoinçons garnis de reliefs. Mais il n'en reste que quelques traces.

Comme nous l'avons dit p. 28, les Byzantins au Moyen Âge et surtout à la fin de cette période, faisaient un emploi constant de ciboria qu'ils plaçaient au-dessus des autels, des ambons, des trônes, des tombeaux-reliquaires, des icônes. Mais les cycles d'images qu'on y fixait — lorsqu'il y avait des images — ne semblent pas être spécifiques, c'est-à-dire réservé en exclusivité à tel genre de ciboria seulement. C'est du moins ce que personnellement nous avons pu observer. Mais si trois ou quatre arcs historiés du Musée d'Istanbul que garnissent des bustes alignés des apôtres, y compris celui que nous décrivons, pouvaient surmonter des autels d'églises (les apôtres faisant allusion à la Cène), l'arc de Fener Isa, d'un diamètre exceptionnel, a pu aussi servir à surmonter l'arcosole d'un sarcophage, par exemple, celui d'une impératrice, comme il y en avait plusieurs dans l'église Sud de Fener Isa, église-mausolée fondée par la femme de Michel VIII Paléologue, Théodora († 1304).

Les dimensions des arcosolia qui s'alignent le long du mur Sud de l'église Sud sont (d'Est à Ouest) : 2,70 ; 2,50 ; 2,60 ; 2,15 ; 2,45 ; 2,80 m de diamètre. Autrement dit ; l'arc que nous décrivons a pu surmonter la plupart de ces arcosolia. Mais, étant donné les images des douze apôtres, on peut hésiter entre un arc funéraire et un arc d'un ciborium d'autel. La présence des apôtres parlerait même plutôt en faveur d'un ciborium d'autel (v. aussi le nº 133). L'arc a été surmonté d'écoinçons tapissés d'ornements à motifs végétaux, dont il ne reste cependant qu'un petit fragment. La présence de ces écoinçons ornementés ne permet pas de résoudre le problème du choix entre les deux fonctions possibles de cet arc.

Tout compte fait, ce qui distingue les sculptures de cet arc, comparées à celles des autres, c'est, par-dessus tout, la qualité. Cette qualité est exceptionnelle (tout en la mettant en valeur, on ne voudrait pas diminuer la valeur esthétique des sculptures des autres arcs du Musée Archéologique d'Istanbul qui, toutes, sont d'un excellent niveau). Tous ces arcs ont été trouvés à Constantinople, où ils ont dû être confectionnés. Rappelons à ce propos que cette catégorie de sculptures figuratives de l'époque Paléologue ne nous est connue que par des œuvres de la capitale de l'Empire, tandis que les reliefs avec des personnages mythologiques nus, sur un fond ornementé vus précédemment ont dû sortir aussi d'un seul et même atelier, mais d'un atelier d'Athènes (v. page 112 et suiv.).

BIBLIOGRAPHIE. — La Bibliographie de ce monument est très considérable, mais pour l'étude de la sculpture, il suffit de consulter les ouvrages ci-dessous, qui renvoient d'ailleurs à bien des publications antérieures. R. JANIN, *Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I, 3. *Les églises et les monastères*, Paris, 1963, p. 318 et suiv. 2e édition, Paris, 1966. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, I, Paris 1963, p. 100-122, pl. XLVII-LVI. MACRIDY, MAGAW, MANGO, HAWKINS, *The Monastery of Lips* (Feneri Isa Camii) *at Istanbul*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 1966, p. 254 et suiv., et *ibid.*, XXII, 1968, p. 177 et suiv.

130. Istanbul. Musée archéologique, nº 529. Sculptures provenant de Fetiyeh-Djami. Début du XIVe siècle (pl. CIX, CX).

A. Un chapiteau de ciborium d'autel ou d'iconostase (30×22 cm), en marbre blanc, de forme cubique.

Sur trois de ses côtés, bustes des apôtres Pierre et Paul et d'un évangéliste barbu (Jean ou Matthieu). Tous sont tournés à droite (le chapiteau a été donc placé à gauche de l'autel) ; Pierre et Paul ont le type physique habituel. Certaines têtes sont allongées, comme souvent dans les peintures byzantines de la fin du Moyen Âge. Paul et l'évangéliste portent un livre, Pierre tient un rouleau (peu distinct). Les trois figures sont nimbées. Traitement plastique des visages, des barbes et des cheveux, par gros plans sommaires, typiques pour le XIVe siècle (grand arc de Fener Isa, chapiteaux du Musée d'Istanbul et du Musée Cluny : nos 129, 134, 135).

Le quatrième côté ne porte aucun décor. Une grande feuille polylobée dressée, orne les arêtes du chapiteau, entre les personnages. Le chapiteau a été trouvé dans la crypte de Fetiyeh Djami.

B. Un linteau (fragment) décorée d'un buste du Christ adolescent, un rouleau à la main. Autour de ce relief, cadre circulaire à torsade*.

BIBLIOGRAPHIE. — C. MANGO et E. HAWKINS, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 18, 1964, p. 331-332, fig. 26 à 29 après la page 340 (Paul identifié comme Jean et Jean ou Matthieu comme Matthieu, avec un point d'interrogation). Ces auteurs rapprochent déjà, avec raison, le présent chapiteau de ceux du Musée Cluny et du Musée d'Istanbul nº 1573 (Mendel 557). A ces analogies il convient de joindre un petit relief sur pierre de couleur bleu-rouge (6,8×5,5 cm), trouvé en Macédoine yougoslave en 1952. L'image de « Jean le Théologien » qu'on y trouve est d'un style semblable aux reliefs de Fetiyeh. K. PETROV, *Deux reliefs figuratifs du moyen âge en Macédoine*, dans *Annuaire* de la Fac. de Philos. de l'Université de Skopje, 16, 1964, p. 103-4, fig. 1, 2.

131. Istanbul. Monastère du Sauveur de Chora (Kahrié Djami). Divers reliefs (pl. CVI-CVIII, CX).

A. SCULPTURES ARCHITECTURALES. 1315-1328 (pl. CVIII-CX).

La part de la sculpture dans la décoration de l'église est très modeste, et le peu de reliefs architecturaux qu'on y voit se trouvent dans l'exonarthex et la chapelle Sud.

1. Une seule exception, le linteau de la porte qui conduit du narthex dans la nef (côté nef) est décoré d'un relief qui montre des oiseaux (paons et colombes ?) alternant

(*) Cet ouvrage était entièrement rédigé lorsque le professeur Ogsein Hjort, de l'Université de Copenhague, me fit connaître un relief qui pourrait être rapproché de celui du linteau de Fetiye Djami. M. Hjort le publiera prochainement dans les *Actes* de l'Institut norvégien de Rome. Il suffira que je dise ici, avec autorisation de M. Hjort, qu'il s'agit d'une image sculptée du Christ Emmanuel fixée dans la conque d'une petite niche, sur le fond de laquelle court un ornement d'allure classique. La sculpture est d'un style et d'une facture qui l'apparentent aux reliefs de Fetiyeh et de Fener Isa, etc. Elle est actuellement encastrée dans un mur près de l'église dite Muchliotissa ou Sainte-Marie des Mongoles, à Istanbul. Je tiens à remercier M. Hjort de son obligeance.

avec des cratères et des vases remplis de fruits, sur un fond de rinceaux. Il s'agit peut-être d'un remploi d'un linteau paléochrétien ou d'une imitation d'une pièce paléochrétienne. A ma connaissance, c'est le seul exemple à Constantinople, dans un édifice médiéval, d'un encadrement de porte garni de reliefs ornementaux. Quant à l'hypothèse d'un remploi, elle pourrait être étayée par la présence, à quelques pas de la porte avec le relief que nous décrivons, d'une autre porte, plus étroite, sur les deux côtés de laquelle (qui correspondent à l'épaisseur du mur) on a fixé deux reliefs dont l'origine paléochrétienne ne soulève aucun doute (Th. Šmit, pl. LXXXVI). Les reliefs imitent en marbre les vantaux d'une porte en bois, en ivoire ou en métal ; ornés de petits reliefs figuratifs (fortement mutilés du temps des Turcs). Ces faux vantaux pourraient être contemporains du linteau à relief, quoique leur art est très différent et toutes ces pièces remonteraient alors au ve-vi^e siècle. C'est la raison pour laquelle je ne fais que les mentionner dans le présent ouvrage.

2. *Quatre chapiteaux dans l'exonarthex* (pl. CVIII). Voir *supra*, notre notice n° 8, page 39).

3. *Deux chapiteaux entre l'exonarthex et la chapelle Sud.*

Les deux chapiteaux sont corinthiens. Œuvre de l'époque Paléologue, ils imitent adroitement des modèles antiques. On remarquera cependant une particularité qui appartient à l'époque : les acanthes sont fortement saillantes, ce qui fait que leur extrémité est généralement arrachée. Le même genre d'acanthe sur le proskynétarion (v. ci-dessous) et sur les arcosols funéraires (v. ci-dessous) conservés dans la même église.

4. *Un chapiteau-console encastré dans un mur de narthex.*

Sur le côté dégagé de ce chapiteau, buste d'un saint nimbé, barbu, qui, tourné à gauche, tient de ses deux mains un rouleau qu'il déploie. Tête mutilée, manteau d'apôtre ou de prophète. Le rouleau fait penser plutôt à un prophète (cf. le relief n° 758 du Musée Archéologique d'Istanbul). Fond de feuillage au trépan.

C'est le même genre de chapiteau que les précédents, mais avec un tailloir très large, sur lequel on trouve un disque (actuellement vide) entouré de feuillage, genre palmes ; d'un beau dessin et d'un relief assez plat.

B. MEUBLES MONUMENTAUX — PROSKYNÉTARIA (pl. CVII, CX).

Il s'agit du cadre sculpté qui entourait l'image de la Vierge, à droite de l'abside (dans l'alignement de l'iconostase, aujourd'hui disparu). De ce cadre monumental, il ne reste que la partie supérieure et le bas.

Partie supérieure : dalle rectangulaire dans laquelle s'inscrit un demi-cercle. Les écoinçons sont occupés par les bustes de deux petits anges légèrement inclinés vers le milieu de la pièce. Le cadre de demi-cercle est garni de grosses feuilles d'acanthe aux extrémités très saillantes, qui retombent en avant, et d'autres motifs floraux, qui forment une espèce de guirlande, avec une petite croix au sommet et une file de perles. Dans le tympan, buste du Christ avec nimbe crucifère en léger relief (mutilé), bénissant et portant l'Évangile. Autour de lui, de gracieux rinceaux sur fond foncé. Les consoles, au bas du cadre, étaient ornées de bustes de saints nimbés (très mutilés) sur leur face, et d'ornements sur les deux côtés (cercle formé par des tiges à fleurons qui composent une croix à branches égales).

C. LES DEUX ARCOSOLIA DU TOMBEAU DE TORNIKÈS (pl. CVI).

1. Arcosolium encastré dans le mur Sud. Il se distingue essentiellement de celui qui lui fait face par la présence d'une longue épitaphe (sans pendant sur l'arcosole d'en face). Cette inscription de six lignes tout au haut de la dalle, au-dessus de l'arcosole proprement dit, n'offre de décor sculpté que tout à fait en haut. C'est une corniche saillante décorée d'une rangée d'acanthes debout. La dalle avec l'inscription est coupée en deux au milieu, pour donner place à un arc sous lequel on trouve le buste d'un Christ imberbe, la tête cernée d'un nimbe crucifère. L'arc qui entoure le haut de la figure du Christ est marqué par une corniche saillante qui se prolonge des deux côtés horizontalement et devient cadre vertical aux extrémités latérales de l'arcosole. Partout la corniche est décorée d'une rangée d'acanthes dressées. Du côté de l'arc, la dalle de l'arcosole a pour cadre une rangée de grandes feuilles d'acanthe dont les extrémités sont fortement penchées sur le vide ; les veines des feuilles sont interprétées comme des tiges indépendantes.

Dans les écoinçons, en assez forte saillie, buste de deux anges tournés vers le Christ, et faisant le geste de prière avec les mains dissimulées sous un voile. Les visages des trois personnages sont mutilés. L'espace qui sépare le Christ des deux anges est tapissé de motifs floraux assez plats qui, à première vue, appartiennent à une même plante, mais qui en réalité se présentent comme une juxtaposition d'ornements indépendants les uns des autres et qui ne sont que rapprochés. Ainsi, les deux motifs considérables qui touchent à la figure des anges du côté du Christ, sont des tiges qui sortent de cornes d'abondance et se déploient symétriquement, mais ne s'étendent pas jusqu'à la figure du Christ. L'espace qui les sépare est tapissé par des motifs indépendants.

2. Arcosole encastré dans le mur Nord. L'inscription manque, et la pièce est en général plus petite. Plus petite aussi, la figure du Christ qui, ici aussi, est représenté en buste, au-dessus du sommet de l'arc. Les deux anges ont les mêmes proportions, et sont un peu plus animés. Il y a moins de place pour les ornements, auprès des anges : on en voit sous les figures de ceux-ci, et ils sont encore plus schématiques. Les ornements des cadres sont aussi développés, mais le motif qui suit le bord du cadre est différent. Les noms de Jésus-Christ et des archanges Michel et Gabriel sont sculptés en relief et conservés, tandis que sur l'arcosole Sud, ils ont été martelés.

D. PETIT ARCOSOLIUM. MUR NORD DU NARTHEX.

Du tombeau qui avait été aménagé dans le mur Nord du nartex, il ne reste que la niche funéraire, avec une partie de la mosaïque qui en décorait la partie supérieure, et — mutilés — les deux chapiteaux qui supportaient les colonnettes encadrant la niche. C'est sur ces chapiteaux qu'on trouve des reliefs qu'il convient de mentionner dans la présente étude. Chapiteaux d'impostes, ils comprennent un tailloir particulièrement développé en hauteur et un corps de chapiteau proprement dit. Le tailloir était décoré de motifs floraux à reliefs plats, qui se déployaient symétriquement autour d'un disque (qui supportait probablement une croix, aujourd'hui effacée). D'autres motifs végétaux, des feuilles d'acanthes dressées, ornaient les côtés latéraux du tailloir.

Quant aux chapiteaux eux-mêmes, on y trouvait des bustes de saints personnages en forte saillie (aujourd'hui mutilés), sur les deux côtés et un motif ornemental sur le troisième côté. Face au narthex, on avait représenté le Christ et la Vierge avec l'Enfant, et du côté de l'arcosole, deux saints militaires. Ces deux chapiteaux ornés de bustes de saints, rentrent dans la série que nous venons de rappeler.

BIBLIOGRAPHIE. — Th. ŠMIT, *Kahrie-Djami*. Album joint au t. XI des *Izvestia* de l'Institut Russe de Constantinople, Munich, 1909, pl. LXXXIII-LXXXVIII. BELTING, v. page 40.

132. Istanbul. Musée Archéologique n° 707 (**937**) (Phot. 481). Moitié d'un arc de ciborium, avec ange (pl. CXIII).

Moitié d'un arc en marbre blanc. Hauteur : 0,61 ; largeur 0,96 (haut) et 0,29 (bas) ; épaisseur : 0,10 m. Ange et acanthes. Époque Paléologue.

Cadres ornementés : une large corniche sculptée garnie de grosses feuilles d'acanthes suit le cadre intérieur ; d'autres ornements semblables mais plus modestes, courent le long du cadre qui suit le bord du relief du côté extérieur. D'autres acanthes et des rinceaux remplissent l'écoinçon autour de la figure de l'ange. Contrairement à ces ornementations aux arêtes assez vives et aux oppositions fermes entre les éléments éclairés et l'ombre, la figure de l'ange, qui s'inscrit dans le même écoinçon, et les draperies de son vêtement, sont d'une souplesse remarquable. La facture des plis dénonce une inspiration par la peinture. En datant ce ciborium de l'époque Paléologue, je m'appuie principalement sur la facture plastique de la tête de l'ange et de son vêtement, et sur sa haute coiffure, avec les cheveux ondulants, séparés en deux parties superposées, au-dessus et au-dessous d'un ruban.

L'ange s'incline, les mains recouvertes du pan de son vêtement. Le sculpteur a essayé de faire sentir les mains à travers la draperie. Par analogie avec les deux arcs sculptés ci-dessus, on devrait identifier cette pièce comme une partie d'un ciborium d'autel.

Bibliographie. — S. Reinach, *Catalogue du Musée imp.*, etc. (1882), n° 532. A. Joubin, *Sculpture grecque, romaine*, etc. (1893), n° 179. Rivoira, *Le origine dell'archit. lombarda*, I, 1901, p. 201, fig. 275. Strzygowski, dans *Byz. Zeitschr.*, XI, 1902, p. 569. A. Muñoz, dans *Nuovo bull. di arch. crist.*, XII, 1906, p. 114. Dalton, *Byz. Art and Archeology*, p. 157. Mendel, p. 506-7.

133. Istanbul. Musée Archéologique, n° 705 (**928**). Moitié (incomplète) d'un arc de ciborium. Apôtres et ange. Époque Paléologue (pl. CXIV). Marbre blanc, 1,04 × 0,43 × 0,07 m.

Une large tresse, bien serrée, suit les deux bords de l'arc, le bord incurvé inférieur et le bord à l'angle droit, extérieur. Dans l'écoinçon sur fond nu, le buste d'un ange qui semble planer, les ailes déployées. C'est une figure frontale, qui lève la main droite, la paume ouverte, geste de témoin et de vénération (ici c'est le témoignage des êtres célestes sur les mystères de l'œuvre de Salut, probablement la communion). Dans la main gauche, l'ange tient une sphère, dont le sculpteur a tenu à rendre palpable la rondeur. Entre sa main et la sphère, l'ange a passé — par respect — un pan de son manteau : c'est en peintre que le sculpteur byzantin a traité ce bout d'étoffe chiffonnée et comme gonflé par le vent.

Tout le long de l'arc du ciborium, bustes de personnages juxtaposés selon les rayons de la circonférence qui avait défini la courbe de l'arc. Ces personnages sont nimbés. Ils portent un codex ou un rouleau fermé. Je suppose qu'il y en avait douze, et qu'il s'agit des apôtres (le buste du Christ a pû occuper le sommet de l'arc), plutôt que des prophètes. En fait, le fragment conservé ne comprend que trois de ces bustes, et le nimbe du quatrième. Mais sur la partie de la plaque qui correspond au milieu de l'arc, lorsqu'il était complet, on aperçoit une partie d'un segment du ciel ; détail qui nous fait supposer qu'il s'agit d'une scène, probablement de la sainte Cène. Je ne crois pas que ces personnages représentent des prophètes, parce que, sur l'arc de Fener Isa, plus complet (n° 129), les bustes des saints personnages alignés d'une façon analogue, en suivant la courbe d'un arc, sont indiscutablement les apôtres, qu'on s'attendrait aussi à voir au-dessus de l'autel, sur le ciborium qui le surmontait plutôt que des prophètes (il est vrai que l'emplacement des ciboria dont ces reliefs faisaient partie, n'a pas pu être établi avec certitude). Ces bustes alignés le long d'une courbe demi-circulaire, font penser à des images peintes de la sainte Cène, ou encore à des tables d'autel historié paléochrétiennes. Dans tous ces cas, on imaginait une table semi-circulaire, et derrière elle ceux qui avait pris part au repas au cours duquel a eu lieu la fondation du sacrement de l'Eucharistie.

La facture de la tête de l'ange, de sa haute coiffure, avec ruban, et des draperies de toutes les figures est la même que sur l'arc précédent. C'est bien la manière picturale typique pour les sculptures de l'époque des Paléologues qui va d'ailleurs ensemble avec la façon trop sommaire (parfois peu satisfaisante) dont sont traitées les mains des personnages. Mais tandis que les mains sont traitées par gros plans, la facture des manteaux et des barbes est tout autre. Toute la surface y est recouverte de multiples traits gravés, et cette technique pourrait être d'un autre âge (XIe-XIIe s.). Or il s'agit bel et bien de la même œuvre. Il faut bien admettre que cet art plastique n'était pas très attaché à une seule façon de traiter la pierre et pouvait faire appel parallèlement à plusieurs techniques : une mise en garde utile contre les tentatives d'établir des chronologies en partant du style-technique (cf. n° 163).

Bibliographie. — Mendel, p. 504-5.

133 bis. Istanbul. Musée Archéologique, n° 706 (**1161**). Fragment d'archivolte. Christ. XIVe siècle.

Marbre blanc. Dalle de 0,26 × 0,40 × 0,12 m. Provient du Vieux Sérail. Le fragment conservé correspond à une partie du sommet d'un arc surmonté d'un buste de personnage acéphale, bénissant et tenant un rouleau fermé. Mendel a probablement raison de reconnaître dans ce personnage le Christ et de penser à une partie d'un arcosolium funéraire du genre de ceux de Kahrié Djami (notre n° 131 B). Il s'agirait de la partie centrale du haut d'un monument de ce genre dominé par la figure du Christ en buste. L'ornement végétal au bas de la figure, avec sa croix au milieu, est de nature à confirmer cette thèse qui implicitement suggérerait une date voisine du milieu du XIVe siècle. Une seule difficulté qui est d'ordre iconographique : le col de la tunique portée par le personnage supposerait un vêtement qu'on n'attribue pas, normalement, à Jésus. Je crois qu'il n'est pas impossible dans une image d'un Jésus-enfant ou adolescent.

A comparer au buste du Christ fixé au sommet d'un ciborium au-dessus d'une icône de la Vierge, qu'on voit sur une miniature-frontispice d'un Psautier grec du XIIIe siècle appelé Psautier Hamilton (Berlin, Kupferstichkabinett 119). Reproduction : A. Grabar, *Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, pl. I.

Bibliographie. — Mendel, p. 505-506, n° 706.

134. Istanbul. Musée Archéologique, n° 758 (**910**) (phot. 536). Moitié d'un chapiteau en marbre blanc, époque Paléologue (pl. CXII).

Hauteur : 0,30 ; largeur : 0,27 ; épaisseur : 0,20 ; diamètre des colonnettes : 0,07 m.

Ce chapiteau reposait sur deux colonnettes rapprochées. De forme cubique, il n'a qu'une seule face large. Elle est occupée par le buste d'un personnage vu de face, qui de ses deux mains déroule un manuscrit (Cf. un prophète dans une attitude semblable, à Kahrié Djami : v. notre n° 131 A. 4). Aux deux extrémités, celui-ci se termine par une « bobine ». Visage large, grands yeux, petite barbe pointue, coiffé d'un bonnet, le personnage a des cheveux abondants qui se répandent en largeur. Du costume on ne voit que le col de la dalmatique, avec cabochons. Le bonnet est probablement un « kamelavkion » (un peu trop petit), car du bord de ce couvre-chef, au-dessus des oreilles, descendent des « propendulia » typiques pour les couronnes impériales. Il s'agirait donc d'un empereur, et c'est ce qui explique aussi la présence du nimbe autour de la tête. Iconographiquement, la pièce est unique : je ne connais pas d'autres figurations d'un souverain byzantin lisant (ou donnant lecture) un document. Il me semble préférable d'admettre que, pour

cette raison et à cause de l'emplacement de l'effigie en costume impérial, il s'agit d'un souverain biblique, et notamment de David ou de Salomon. On sait que les Byzantins les comptaient parmi les prophètes (d'où le rouleau dans les mains du personnage) et les représentaient revêtus du costume impérial.

Les dimensions modestes de ce chapiteau et les deux colonnettes géminées (il n'en reste que le bord supérieur des fûts) nous font penser à un chapiteau de ciborium. Or, une effigie de prophète est plus à sa place sur un ciborium qu'une image d'empereur. Il y avait bien des baldaquins au-dessus des trônes des empereurs, mais rien ne nous autorise à supposer qu'ils pouvaient être dotés de chapiteaux avec effigies impériales (mais des aigles, p. ex. Paris grec 510).

La date est incertaine. La manière plastique par gros plans et le fait que tous les autres chapiteaux byzantins avec personnages datent de l'époque Paléologue, m'incline à attribuer ce chapiteau à cette période.

BIBLIOGRAPHIE. — MENDEL, p. 588.

135. Paris. Musée Cluny n° 18837. Petit chapiteau. Marbre blanc. Époque Paléologue (pl. CXI).

Petit chapiteau cubique, frère des chapiteaux n°s 130, 140. Même tailloir, même genre de relief : sur trois côtés, des bustes de saints militaires nimbés, anonymes, au nez mutilé (un barbu, deux imberbes) ; sur le quatrième côté, une croix fleurie, enfermée dans un médaillon en tige d'acanthe (la croix a été défigurée). Les saints portent le costume militaire et des armes (épée, lance). On retrouve les mêmes gestes et attributs sur le chapiteau du Musée d'Istanbul (n° 140), mais en d'autres combinaisons. Traitement des cheveux et de la barbe par gros plans, en mèches sommaires, typique pour le XIVe siècle. Provenance inconnue, mais il s'agit sûrement de la même église constantinopolitaine que pour le chapiteau précédent, et sans doute de la même iconostase.

BIBLIOGRAPHIE. — J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, Londres, 1961, fig. 158 à 160 (attribué à tort au XIe ou XIIe siècle).

136. Istanbul. Musée Archéologique n°s 761-764 (phot. 1980). Huit petits chapiteaux. Début du XIVe siècle (pl. CXIV).

Huit petits chapiteaux impostes. Hauteur 0,16 à 0,18 ; largeur en haut : 0,28, 0,33, 0,32, 0,28 ; largeur en bas : 0,19, 0,23, 0,23, 0,22, 0,20, 0,20 m. Proviennent de Erivalis, à deux heures de marche de Silivri.

Sur quatre de ces chapiteaux, des monogrammes qui se déchiffrent comme suit : 'ΑΛ(έ)Ξ(ι)Ο(ς) | 'ΑΠ(ό)Κ(αύ)Κ(ος) (deux fois) Π(α)Ρ(α)Κ(οι)Μ(ώ)Μ(ε)Ν(ος) | ΚΤΗΤΩΡ. Il s'agit evidemment du grand dignitaire de la cour d'Andronic II, Alexis Apokaukos, qui avait construit en 1327 (?) une tour dans la localité d'Erivalis, où ces chapiteaux furent découverts. Il est probable qu'ils couronnaient les petits piliers d'une iconostase ou d'un baldaquin qui surmontait un autel ou un tombeau.

Toutes les inscriptions sont tracées sur des disques circulaires délimités par des motifs végétaux symétriques. Étant donné que ces chapiteaux se laissent dater sûrement du premier quart du XIVe siècle, le style des feuilles sculptées et des lettres peut servir d'étalon pour les reliefs de cette époque.

BIBLIOGRAPHIE. — BRÉHIER, *Études*, p. 22-23 (38-39). MENDEL, p. 560-563.

137. Istanbul. Musée Archéologique, n° 709 (1644) (Phot. n° 1579). Moitié d'un arc de ciborium en marbre blanc. Monogramme (pl. CXII).

Hauteur : 0,45 ; largeur : 0,63 ; épaisseur : 0,10 m. Ornements et cartouche. Monogramme des Paléologues.

Fragment d'un encadrement d'icône (d'un portrait?), trouvé au quartier de Psamatia à Istanbul. Cadre rectangulaire en haut et à droite ; il est sans ornements et étroit ; cadre incurvé en bas ; il est large et rempli d'une espèce de guirlande en relief. A l'intérieur de ces cadres, le monogramme des Paléologues enfermé dans une circonférence et tapissé de rinceaux avec feuilles à cinq lobes et feuilles formées de deux demi-feuilles symétriques qui se touchent par le sommet. Les tiges et les feuilles sont traitées plastiquement (sur fond creusé, comme sur certaines autres sculptures Paléologues : pl. CXXXIV). Étant donné que le monogramme des Paléologues occupe le cartouche où d'ordinaire on inscrivait le nom du personnage représenté à côté, on pourrait se demander si le présent encadrement n'avait pas servi à un portrait peint d'un membre de la famille Paléologue.

BIBLIOGRAPHIE. — En dehors des publications locales anciennes : L. BRÉHIER, *Études*, p. 43. MENDEL, p. 508-509.

138. Istanbul. Musée Archéologique, n° 2771. Partie d'un arc. Monogramme des Paléologues.

Fragment d'un arc en marbre blanc. Provient de la Pointe du Sérail. Sur un fond de rinceaux aux feuilles de lierres, dans une couronne de lauriers, un monogramme des Paléologues. Pièce très apparentée à la précédente, mais nettement distincte.

Inédit.

139. Istanbul. Musée Archéologique, n° 2789. Sommet d'une archivolte. Époque Paléologue.

Fragment d'un archivolte en marbre blanc, abondamment décoré de rinceaux sur deux faces. Provient du quartier Ahirkapi (près de la « Maison de Justinien) à Istanbul. Les ornements sont interrompus par une croix enfermée dans un cadre. C'est le style des ornements qui suggère la date de l'époque des Paléologues.

Inédit.

139 bis. Istanbul. Musée Archéologique, n° 4269. Partie d'un arc. Archange Michel. Époque Paléologue.

Moitié d'un arc en pierre rose abondamment décoré. Le long de la voussure, de grosses feuilles d'acanthes dressées ; dans l'écoinçon, sur un fond de feuillage, un buste de l'archange Michel enfermé dans un médaillon. Style du XIVe siècle.

Inédit.

140. Istanbul. Musée Archéologique, n° 757 (1573). Chapiteau d'époque Paléologue (pl. CIX c, d).

Chapiteau cubique en marbre, trouvé sur l'emplacement du Musée. Hauteur : 0,34 ; largeur haut : 0,32 ; largeur bas : 0,16 m. il est orné de trois bustes de saints militaires

anonymes (deux jeunes, un barbu) et d'une croix fleurie. Nimbés et vus de face, les saints portent la cuirasse et le manteau militaire retenu par une fibule, certains font le geste de la vénération (paume ouverte) et tiennent le fourreau de l'épée ou une lance.

Malheureusement mutilés, ce sont de beaux reliefs à forte saillie ; tête à l'antique, cheveux et barbe par gros plans, savamment espacés, — technique qui caractérise les œuvres du début de l'époque Paléologue parmi lesquelles on trouve plusieurs chapiteaux décorés de la même façon, par des bustes en relief de plusieurs saints (un saint de chaque côté du chapiteau) : Fetiyeh, Kahrié Djami, Musée de Cluny (nos 130, 131, t. 135). Certains de ces exemples se laissent dater avec une certaine précision, et ils montrent en même temps l'emplacement de ce genre de petits chapiteaux historiés. A Kahrié notamment on les voit appliqués à la décoration des cadres des proskynétaria et des arcosolia.

Bibliographie. — Bréhier, *Études*, p. 22-23 (38-39). Mendel, p. 557.

141. Athènes. Musée Byzantin, n° 300. Partie d'un arc avec ornements. Époque Paléologue (pl. CXIII).

Fragment d'un arc en marbre blanc. Ornements. Hauteur : 0,49 ; largeur : 0,40 m. Provenance inconnue. Fragment d'un cadre d'icône (proskynétarion ?). Cadre supérieur martelé ; cadre inférieur incurvé, décoré d'une rangée de perles. A l'intérieur de ces cadres, un gros « bouton » décoré de bandes entrenouées, séparées par des creux profonds (imitation d'ornements en métal). Autour du bouton, un tapis de rinceaux d'un dessin élégant qui se détachent en plat sur un fond creusé (et qui a dû être rempli de mastic). Ressemble de près aux reliefs constantinopolitains ci-dessus.

142. Istanbul. Musée Archéologique, n° 708 (**937**) (Phot. 1975). Fragment d'un arc. Époque Paléologue (pl. CXII).

Moitié d'un arc en marbre blanc. Ornements et cartouches. Provient de Constantinople, quartier de Psamatia. 0,29 × 0,44 × 0,10 m.

Fragment d'un encadrement d'icône (proskynétarion ?) en pierre. Cadre emperlé rectangulaire en haut et incurvé en bas. La surface à l'intérieur de ces cadres est tapissée de rinceaux, avec palmettes et demi-feuilles, les bouts se détachant sur un fond très creusé. L'effet est celui d'un ornement en métal posé devant un fond de base. Dans le coin droit, un disque qui supportait un monogramme du nom d'un saint (celui qui était figuré à l'intérieur du cadre en pierre dont on décrit le fragment conservé (?) Il s'agirait peut-être de O CTPATHA(άτος), titre de l'un des saints Théodore.

Étant donné la présence d'un nom de saint, on est devant un des rares exemples de cadre arqué qui servait sûrement à encadrer l'image d'un saint (et non pas d'un fragment de baldaquin au-dessus d'un autel ou d'un tombeau). Cependant, à Selçikler, l'ancienne Sébaste de Phrygie, on a bien trouvé deux arcosolia funéraires garnis d'images de saints (en buste-médaillon) (N. Firatli, dans *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, p. 151 et s., fig. 9-12, et nos pl. VII, VIII). Mais sur le fragment du Musée d'Istanbul, le médaillon avait servi à enfermer le nom du « saint » et non pas son effigie. Ce détail suppose que l'image du saint était à côté, et qu'elle n'était pas enfermée dans un médaillon. Autrement dit, il y a toutes les raisons de croire que le fragment en question faisait partie d'un cadre sculpté d'une grande icône de saint Théodore Stratilate, genre « proskynétarion ».

Bibliographie. — Mendel, p. 507-8.

143. Athènes. Musée Byzantin, n° 284. Fragment de l'épistyle d'une iconostase. Époque Paléologue.

En marbre blanc, le fragment présente une partie de la frise principale de l'épistyle et de la corniche qui la surmonte. Le décor de la première comprend le motif des arcs alignés qui abritent des palmettes, deux rosaces en forte saillie et, entre celles-ci, un rinceau d'un dessin assez sommaire et d'un relief peu accusé. Le fond nu n'apparaît pas entre les tiges et les feuilles de ce rinceau. Sur la corniche, on lit (lettres en relief) : Μνήσθητι Κ(ύρι)ε ἐν βασιλείᾳ σου τοῦ δούλου σου Ἰοάννου μοναχοῦ καὶ πρεσβυτέρου τοῦ Μελιανοῦ τοῦ...

Nous suivons Sotiriou en datant cette pièce de l'époque Paléologue, sans pouvoir préciser davantage. Deux traits en particulier nous invitent à adopter cette chronologie : la forme des lettres, étroites et allongées, rapprochées les unes des autres, et la liberté avec laquelle est interprété le rinceau, aux formes peu rigoureuses.

Bibliographie. — Sotiriou, *Guide*, p. 63, n° 284.

144. Istanbul. Musée Archéologique, n° 731 (**1598**) (Phot. n° 649). Sarcophage. XIVe siècle.

Devant de sarcophage. Dalle en marbre bleuté, 0,80 × 1,93 × 0,07 m. Provient de Constantinople. XIVe siècle.

Comme d'autres façades de sarcophages byzantins (nos 145, 152), cette dalle est décorée de trois croix à branches égales alignées. Ces croix sont identiques, elles sont faites de tresses ; les trois sont fleuries, mais seule la croix du milieu sort d'un vase et est enfermée dans un cadre circulaire formé par une guirlande. Le fond autour des croix est tapissé de motifs floraux. Sous les croix latérales, cette inscription funéraire : Δέ(ησις) τοῦ δούλου τοῦ θ(εο)ῦ Καλλίζου ἱερο(μον)αχ(οῦ) κ(αὶ) πν(ευματ)ικοῦ π(ατ)ρ(ό)ς.

C'est le style des ornements végétaux et l'aspect des croix tressées qui font dater ce relief du XIVe siècle.

Bibliographie. — Bréhier, *l. c.*, p. 44-45 (60-61), pl. IX et fig. 2. Mendel, p. 528-529 avec dessin.

145. Istanbul. Musée Archéologique, n° 5798, naguère au dépôt lapidaire dans le narthex de Sainte-Sophie. Façade de sarcophage en marbre blanc. Époque Paléologue, 0,93 × 2,30 m (pl. CXV, CXVI).

Façade d'un sarcophage avec reliefs : deux anges volant portent ensemble un monogramme du Christ enfermé dans une couronne ; au-dessous, trois croix fleuries et divers motifs végétaux. Ces reliefs étaient enfermés dans un cadre taillé dans la même dalle, dont les restes — en forte saillie — sont visibles par endroit, mais ont été martelés en grande partie.

Le motif des anges volant portant le médaillon avec le monogramme du Christ (ou un symbole du même genre), est un motif triomphal antique que déjà les païens, puis les chrétiens, avaient adapté aux monuments funéraires. Les chrétiens de Byzance s'en servaient aussi, au IVe siècle, et le Musée d'Istanbul conserve un des plus beaux exemples de ce genre, un petit sarcophage d'enfant, décoré de cette composition, sur ses deux côtés longs (v. notre vol. I et pl. CXV). C'est une œuvre paléo-byzantine de cette espèce qu'imite le relief que nous décrivons. Il suit de très près ce modèle, jusqu'au mouvement des deux pieds des anges, la façon de draper le manteau et de tenir le médaillon. Imitée aussi, sur un modèle du même genre, l'harmonie de la silhouette et

la façon « picturale », par masses et jeux d'ombres et de lumières, de traiter les visages et les cheveux.

L'imitation est remarquable. Et certes le cas en rejoint beaucoup d'autres, au sein de la sculpture byzantine du Moyen Âge, qui remontait couramment à des réussites des siècles antérieurs, et l'époque des Paléologues notamment nous en fournit plusieurs exemples certains. Mais celui que nous examinons mérite d'être souligné, parce que le modèle paléobyzantin en est indiscutable, et, esthétiquement et techniquement, la qualité de l'imitation est excellente, et d'autant plus significative.

Ce qui dénonce l'imitation médiévale, ce sont les défaillances du sculpteur, lorsqu'il est amené à figurer les jambes nues (ou recouvertes d'un léger tissu transparent) des anges, et plus encore les ornements non figuratifs qu'il aligne au-dessous des anges volant. Ces ornements comptent trois croix fleuries, disposées symétriquement (les trois croix est un thème courant des façades des sarcophages, nos n[os] 144, 152) ; deux palmettes d'un type assez particulier, avec une feuille de lierre suspendue au milieu d'un « cœur », enfin, des rinceaux aux feuilles d'acanthe et de trèfle. Ces ornements (qui sont étrangers au modèle paléobyzantin du relief dans son ensemble) ont ceci de particulier qu'ils sont discontinus. C'est une juxtaposition de motifs plus ou moins courants, sauf peut-être le motif des feuilles de trèfle combiné avec les acanthes. Les reliefs des arcosoles du monument funéraire de Tornikès à Kahrié Djami, nous mettaient en présence d'un tapis d'ornements analogues et également discontinus, et de la même volonté de faire ressortir les reliefs figuratifs sur un fond de feuillage, sans créer pour autant une composition ornementale continue.

Les reliefs figuratifs avec fond ornementé sont tous ou presque tous réunis à Athènes et en Grèce continentale. C'est probablement là qu'ils étaient confectionnés le plus souvent. Mais le sarcophage que nous décrivons et les arcosoles de Kahrié Djami montrent que la mode de ces fonds ornementés avait atteint Constantinople et que, dans l'ignorance où nous sommes des débuts de cette mode dans la capitale, et de la fréquence d'œuvres qu'elle y a inspirées, on ne devrait pas exclure l'hypothèse de la priorité de Constantinople, dans l'application de cette formule de décor, comme de tant d'autres. On le verra peut-être mieux dans l'avenir. Pour l'instant, nous disposons d'exemples de Grèce plus anciens (XII[e] et XIII[e] siècle), et les fonds ornementaux y sont traités avec plus de maîtrise, ce qui semble favoriser la thèse de la priorité de la Grèce.

146. Istanbul. Musée Archéologique, n° 4282. Acrobate. Époque Paléologue (pl. CXV, CXVIII).

Statue mutilée d'acrobate au-dessus de quatre colonnettes réunies, sans tête et jambes conservées jusqu'aux genoux. Hauteur actuelle du corps : 0,50-0,61 m.

Sculpture soignée en marbre blanc, elle représente un garçonnet-acrobate qui marche sur ses mains et lève ses jambes : comme celles-ci sont brisées au-dessus des genoux, leur position ne saurait être précisée entièrement. Le personnage est revêtu d'un justaucorps qui dégage ses formes. Le mouvement du corps, la tension des muscles des bras et du thorax, les doigts crispés des mains, sont rendus avec bonheur. C'est une belle sculpture dont on regrette vivement qu'elle ait tant souffert. L'acrobate fait la roue sur une plate-forme étroite qui repose sur quatre colonnettes à chapiteaux identiques (décorés de grosses feuilles). A en juger d'après les ornements des chapiteaux et la facture du corps, la sculpture daterait de l'époque Paléologue.

Les sculptures qui représentent des personnages placés au-dessus ou au-dessous de colonnettes, et notamment sur leurs chapiteaux, devraient être rapprochées de certaines images peintes byzantines. Je pense : 1. aux personnages sur les chapiteaux peints des colonnes qui encadrent les Tables des canons des Tétraévangiles du XII[e] siècle (p. ex. le Tétraévangile Venise, Marcienne Z 540) et d'autres sujets dans les manuscrits de la

même époque ; 2. aux images des divinités païennes dans la peinture byzantine du Moyen Âge, p. ex. dans le recueil des sermons de Grégoire de Nazianze, à Jérusalem (Taphou 14).

BIBLIOGRAPHIE. — Arif Mufid MANSEL, dans *Arch. Anz.*, 1931. A. GRABAR, dans *D.O.P*, 14, 1968, p. 243, avec fig. Ch. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, 1967, fig. 144 (attribué au XII[e] s.).

147. Istanbul. Musée Archéologique, n° 696 (279) (phot. 1742). Un dignitaire adossé à un petit pilier. Époque Paléologue (pl. CXV, CXVIII).

Petit pilier à section rectangulaire. Hauteur : 1,11 ; largeur : 0,28 ; épaisseur : 0,20 m. Les deux parois étaient creusées, pour y enchâsser des dalles du parapet. Il servait probablement à supporter une colonnette. A en juger d'après les traces de celle-ci, sur le sommet du pilier, cette colonnette a dû être double (deux petites colonnes géminées).

Adossé à ce petit pilier, et par conséquent bien plus petit que nature, c'est un dignitaire byzantin qui s'y tient, en costume d'apparat. Il porte un bonnet assez haut et souple, qui pend à gauche (c'est-à-dire en arrière par rapport au personnage), ainsi qu'un long sous-vêtement dont on aperçoit le bord inférieur juste au-dessus des chaussures, et un long kaftan à large col rabattu sur les épaules et avec des manches très longues. Celle de gauche pend le long du corps (la main droite du dignitaire, invisible, n'est pas passée par cette manche). Mais son bras gauche, plié dans le coude, est sorti de la manche et posé sur une ceinture. Le kaftan est ceint d'une large ceinture en étoffe. Il n'y a rien à signaler quant aux chaussures, dont on ne voit que la pointe. La position des bras exprime probablement le respect ou la vénération de quelqu'un vers lequel le dignitaire se tourne latéralement.

Ce dignitaire, assez trapu, a une grosse tête aux traits lourds. Ses cheveux sont longs, et sa barbe assez fournie. La façon de sculpter le visage et surtout les cheveux, par touffes rapidement esquissées, rappelle les apôtres du grand arc de Fener Isa, les évangélistes du chapiteau de Fetiyéh-Djami et d'autres sculptures du XIV[e] siècle (n[os] 129, 130). C'est indubitablement une œuvre Paléologue.

On ignore tout de l'emplacement initial probable de ce relief.

BIBLIOGRAPHIE. — A. DUMONT, *Musée Sainte-Irène*, dans *Rev. Arch.* 11, 1868, p. 257, n° XXXI. MENDEL, p. 495.

148. Istanbul. Musée Archéologique, n° 4211. Un danseur adossé à un petit pilier. Époque Paléologue (pl. CXIX).

Un danseur, peut-être « en cariatide », est adossé au côté long d'un petit pilier de section rectangulaire. Sa tête est tournée de face. Il semble être coiffé d'un turban en étoffe rayée. Son costume, mal défini, comprend un justaucorps qui descend jusqu'à la ceinture ; un pantalon large, rayé, et des chausses qui montent jusqu'aux jarrets. Ce personnage, qui pourrait représenter un Arabe ou un Turc, est très certainement un étranger, ce qui fait penser aux danseurs Turcs-Vardariotes et « Goths » que mentionne le « Livre des Cérémonies », au X[e] siècle. Ce relief est rustique, et il ne doit rien à l'esthétique et aux canons de beauté de l'art byzantin. On connaît d'autres exemples d'œuvres byzantines (p. ex. en céramique historiée) qui nous mettent en présence de ce même refus du canon d'art, si constant et si sensible à Byzance. Ce refus est-il le signe d'un goût populaire, que le canon de l'art savant ne touchait pas et auquel il substituait un autre ? Ou bien s'agirait-il d'une maladresse d'un praticien incapable ?

Au sommet du pilier, on aperçoit les bases de deux colonnes rapprochées. Ce relief décorait donc un pilier de balustrade ou de portique. Sur les côtés étroits du pilier, à la place de rainures que nous avons signalées sur le petit pilier précédent, celui que nous examinons actuellement présente deux gros trous, à la hauteur des bases des colonnettes. Le pilier a dû être rattaché à un parapet qui le retenait probablement à l'aide de barres de fer. La technique particulièrement rude du relief (plis incisés uniquement, grossièreté des traits du visage) nous empêche ici de nous servir du style, pour dater cette pièce. Il n'y a que les bases des colonnettes, très apparentées à celles du petit pilier précédent, qui nous invitent à dater ce relief du XIVe siècle.

149. Istanbul. Musée Archéologique, n° 4207. Empereur (ou archange) acéphale en prière. Époque Paléologue (pl. CXVII).

Fragment d'une dalle en marbre blanc (73×32×5 cm.), avec un relief qui figure un personnage en costume impérial vu de face, mais légèrement tourné à droite et faisant le geste de la prière. Dans l'état actuel, le personnage est acéphale, et il lui manque le bras et le pied gauches. Après d'autres, il est permis d'y reconnaître un empereur, mais aussi peut-être un archange (le fragment conservé ne permet pas de dire s'il y avait ou pas des ailes).

Nous attribuons cette pièce à l'époque Paléologue à cause du traitement plastique des draperies aux plis peu nombreux et larges, plutôt sommaires. La main aussi est interprétée plastiquement et sans précision quant au dessin. Enfin, le loros surprend par un contraste entre la façon réaliste d'en représenter la forme et la position, et les dimensions « folkloriques » des cabochons et perles qui le décorent (à comparer au loros du relief de Dumbarton Oaks, ci-dessous).

Ce relief a dû faire partie d'une composition qui comportait plusieurs personnages.

Bibliographie. — *Arch. Anzeiger* 1937 p. 196 fig. 12.

150. Washington. Dumbarton Oaks Collection. Disque avec un empereur. Fin XIIe-XIIIe siècle (pl. CXVII).

Dalle en marbre blanc, circulaire (diamètre 0,895 m). Sur un fond tapissé de rangées concentriques de fleurons à quatre pétales, un empereur debout et de face. Il porte une petite barbe et tient le labarum et une sphère surmontée d'une croix fleurie à deux traverses. Ses pieds reposent sur un petit tapis circulaire garni d'une palmette ornementale et d'une bordure emperlée. Du costume de l'empereur on voit surtout la dalmatique, le loros et le manteau, garnis de gros cabochons et de perles. Le sculpteur semble avoir tenu à montrer tous ces éléments des insignes vestimentaires du souverain byzantin, mais il n'était pas très renseigné sur la façon dont ils étaient portés. Ainsi, le revers du manteau qu'on aperçoit sous la main gauche du souverain, a reçu une décoration à petits carrés qui est habituellement celle du revers du loros, et que, en fait, on aperçoit à cet endroit, à condition que ce soit le loros, et non pas le manteau, qui vient se poser sur l'avant-bras gauche de l'empereur. Ce qui n'est pas le cas ici. Une autre trace de cette confusion : à l'étoffe à petits carrés relevé ci-dessus, fait suite une autre pièce de tissu qui, elle aussi, est ornée de petits carrés fleuris, mais un peu plus gros. Je suppose que, sur le modèle suivi par le sculpteur, le premier tissu à carreaux appartenait au revers du loros, et le second, à la doublure du manteau.

Ce genre d'incertitude vestimentaire s'expliquerait mieux si le relief de Dumbarton Oaks était sorti d'un atelier vénitien. Il existe d'ailleurs à Venise, encastré dans un mur

de la place Angaran, un relief circulaire semblable (reproduction dans Bettini : v. bibliographie). Le motif des tapis de carrés à fleurons, presque identique, se retrouve sur un chancel de la cathédrale de Bari (notre pl. CXXX). Fin XIIe-XIIIe siècle.

Bibliographie. — Peirce et Tyler, dans *Dumbarton Oaks Papers* 2, 1941, p. 3-9. E. Kitzinger, *Handbook of the Byzantine Collection*. Dumbarton Oaks, Washington, 1967, n° 27, p. 8. S. Bettini, *La scultura bizantina* II, Florence, s. d. fig. sur p. 35 (la dalle de la place Angaran, qui, pour l'auteur, figure Léon VI).

GRÈCE. YOUGOSLAVIE

151. Apidia (Laconie). **Église de la Dormition.** Sculptures des iconostases (chœur et diaconicon). Attribuées à la fin du XIIIe siècle (pl. CXX et CXXXII).

Un bel exemple de sculpture architecturale moyenne, soignée mais discrète.

Templon principal : deux chancels en rectangles couchés, épistyle posé sur quatre colonnettes octogonales avec chapiteaux cubiques et bases sculptées. L'épistyle est recouvert d'une série de médaillons formés par deux cordons qui s'entrecroisent, avec rosaces et « soleils » fortement saillants dans ces médaillons ; chapiteaux cubiques garnis de motifs en bandes qui forment un grand et quatre petits médaillons ; celui du milieu, plus grand, reçoit soit une croix soit un motif géométrique ; bases tapissées de motifs géométriques formant cercles et losanges entrecroisés ; enfin, les chancels, au décor identique, comprennent de larges cadres couverts de losanges et de feuilles qui recouvrent entièrement l'espace donné ; à l'intérieur de ces cadres, huit motifs rectangulaires allongés formés par des bandes entrecroisées et remplis par des espèces de palmettes.

Tandis que les chapiteaux s'inspirent des chapiteaux genre Saint-Luc en Phocide, les autres ornements sculptés, les motifs et la façon de les interpréter (formes des feuilles, cadres au rectangle allongé) trouvent des analogies dans des œuvres du milieu du XIIe siècle à 1200 environ (Nerezi, Hosios Mélétios).

Le templon du diaconicon applique le même art, mais fait appel à certains autres motifs, qui d'ailleurs ne sont pas plus originaux, mais différents : épistyle avec une rangée d'arcs sous lesquels se placent des feuilles-palmettes dressées ; cette rangée d'arcs est interrompue quatre fois par des croix à branches égales enfermées dans des cercles. Les chapiteaux des colonnettes montrent une rosace encadrée de motifs floraux ; enfin les bases des colonnettes sont garnies de rinceaux, avec une feuille dans chaque enroulement des tiges ; la face latérale de ces socles, comme sur le templon central, est décorée d'une simple tresse (il n'y a plus de chancels).

Dans la même église, deux autres pièces sculptées qui, d'après les motifs ornementaux qu'on y trouve, remontent à la même époque. Un linteau, actuellement au-dessus de la porte Sud de l'église (croix fleurie dans un cercle et rinceaux plats définis par les contours et les taches d'ombre qui les entourent) ; sarcophage en forme de coffre avec quelques reliefs sur sa façade (croix fleurie flanquée de gros disques ornementés et corniche à rinceau) (pl. CXXXII).

Bibliographie. — Orlandos, Ἀρχεῖον A 2, 1935, p. 125-132 avec fig.

152. Arta.

A. Églises des Blachernes et de Sainte-Théodora. Iconostase et sarcophages. Milieu du XIIIe siècle.

Iconostase (Blachernes) (Pl. CXXVI)

Fragments de son décor sculpté, actuellement dispersés et en partie encastrés dans les murs de l'église et autour de la porte d'entrée. L'iconostase comprenait trois parties qui correspondaient au chœur proprement dit, à la prothèse et au diakonon. Partout, de gracieuses colonnettes, certaines avec des nœuds sur les fûts, supportaient un épistyle et étaient séparées par des plaques de chancel. En dehors des fûts des colonnettes, toutes les surfaces en sont sculptées, mais trop d'éléments de cet ensemble important nous manquent actuellement, pour pouvoir en reconstituer toutes les parties. Relevons, sur les colonnettes, octogonales, des chapiteaux en cratère, et sur les petits piliers qui leur servent de base, des rinceaux surmontés d'une croix. Les quelques fragments des chancels montrent des croix fleuries à double traverse, dressées au milieu de feuillages qui montaient jusqu'à la première traverse.

Ce sont les reliefs des trois épistyles qui sont les plus intéressants. Celui du chœur, le moins conservé, fait le plus grand usage des bandes à nœuds traditionnelles, mais elles y sont beaucoup plus souples que d'habitude, ce qui donne aux motifs conventionnels une allure nouvelle, plus mouvementée (v. sur la corniche les bandes-cadres pour palmettes fendues, et sur la frise, les bandes-cadres polylobées pour rosaces). Des médaillons sculptés (mutilés) et un « templon » en croix à double traverse, flanqué de consoles à acanthes, apportent des accents plastiques à cet épistyle. Celui de la prothèse n'est connu que par le fragment encastré dans le mur autour de la porte de l'église : de grands morceaux des piliers au-dessus desquels se dressaient les colonnettes, et la partie centrale de l'épistyle. Les ornements qui couvraient toutes les surfaces sont des rinceaux et des palmettes enfoncés dans des cadres à bandes à nœuds. Ils se distinguent par les proportions des motifs qu'on y reproduit : ils sont gros et lourds, quoique exécutés avec soin et le désir de faire valoir les formes plastiques. Au milieu de cet épistyle, en très haut-relief, deux paons aux cous entrelacés. M. Orlandos place cet épistyle devant la prothèse, mais ne s'agit-il pas plutôt du diakonicon, étant donné que le troisième épistyle, celui que le savant hellénique rattache au diakonicon, montre en son milieu un sujet qui convient particulièrement à la prothèse, à savoir la Vierge Marie entre deux anges. Ce sont trois bustes en haut-relief qui marquent le milieu de cet épistyle. La corniche est décorée d'un rinceau, et la frise au-dessous, d'un entrelacs.

Les reliefs à personnages qui avaient figuré sur l'épistyle de l'iconostase sont très mutilés, et ont perdu leur attrait esthétique. Mais un examen attentif des détails montre que c'était de belles pièces. Le praticien avait le goût et l'expérience des formes plastiques (tandis que le sculpteur du sarcophage de sainte Théodora — œuvre contemporaine —, et d'un archange Michel (pl. CXXVII a), imitait des peintures) (v. ci-dessous).

Sarcophage de l'impératrice sainte Théodora et de son fils (Sainte-Théodora) (pl. CXXI, CXXII, CXXIII)

Ce sarcophage, de grandes dimensions, est encadré par des constructions qui, à l'intérieur de l'église, forment un mausolée-« martyrium ». C'est à la qualité de sainte de l'impératrice Théodora qu'on doit ces constructions, qui — si intéressantes qu'elles soient — ne nous occuperont pas ici. Le style des reliefs qui les décorent ressemble à celui de deux archivoltes trouvés à Philippias (Ἀρχαιλ. Ἀνάλεκτα. 1973, p. 410).

Le sarcophage de sainte Théodora, une Comnène-Ange, « impératrice » de l'Épire, a la forme d'un édicule avec un toit à dos d'âne. Les reliefs du petit côté Est forment des rinceaux à grosses feuilles, et d'autres feuilles moins classiques, ainsi qu'un disque ornementé. Sur le fronton, deux oiseaux monstrueux boivent symétriquement à une coupe. Plus soignés sont les reliefs de la façade du sarcophage, mais ils apportent aussi les preuves d'une rupture de la tradition qui réglait la décoration des sarcophages et qu'on voit encore vivante à Byzance au XIe-XIIe siècle. La façade du premier sarcophage d'Arta montre, au milieu, alignés, Théodora et son fils Nicéphore, les deux debout et de face, avec les insignes de leur pouvoir (reproduisant ceux des impératrices et princes de Constantinople, sous les Paléologues). Une Main de Dieu bénit ces princes, en sortant d'un segment de ciel étoilé. Le couple princier est placé sous un arc à colonnettes jumelées avec nœuds que soutiennent des bases profilées. Ces dernières sont représentées en perspective, preuve d'une inspiration par une peinture (v. aussi le segment du ciel). De part et d'autre de l'arc, bustes de deux archanges en adoration. A noter, comme trait de décadence, la juxtaposition de ces bustes énormes en comparaison avec la taille des princes, mais surtout les signes d'une imitation de peintures, qui se manifeste dans la façon de traiter les visages, les mains, les cheveux, les costumes et les ailes. Autre conséquence de cette dépendance de la peinture : tous les reliefs s'élèvent au-dessus de la surface du fond d'une façon brutale, sans transition (le bord est à arête vive, comme au XIe siècle ; v. page 15) : on a l'impression de pièces collées. Un cadre de rinceaux, à grosses feuilles entoure les figures, assez maladroitement.

Autres sarcophages (Blachernes) (Pl. CXXIII, CXXIV, CXXV)

Les reliefs du premier sarcophage qui se laissent dater du milieu du XIIIe siècle, portent manifestement l'empreinte d'un métier provincial. Mais en pensant à cette sculpture à Arta, n'oublions pas qu'un relief au Musée d'Istanbul qui figure un archange (no 163) est d'un style qui se laisse rapprocher de celui du présent sarcophage. Rappelons-nous, d'autre part, que les quelques éléments de sculpture de l'iconostase de la même église d'Arta nous avaient mis en présence d'un art plastique beaucoup plus évolué (v. page 144).

Les fragments d'un autre sarcophage princier, que M. Orlandos désigne par le terme « sarcophage du Nord » (de l'église), est une œuvre contemporaine. Sur la façade, on y voit une croix à double traverse placée sous un arc de même type que l'arc de la façade du premier sarcophage. Mais cette fois les acrotères sont immenses et lourds, et il n'y a pas de personnages. L'intrados de l'arc et la croix sont tapissés d'ornements d'une finesse de dessin et d'exécution également exceptionnelle, et qui semblent inspirés par des pièces d'orfèvrerie contemporaine. Au pied de la croix est représenté une aigle bicéphale, mais qui — fort bizarrement — est comme coupée en deux, et transformée en deux oiseaux à tête unique, mais aussi avec aile unique. Sur l'un des petits côtés, on retrouve le motif de la croix à double traverse sous un arc, mais cette fois la croix est faite de simples tresses serrées.

Ce deuxième sarcophage est sûrement contemporain du premier. Cela doit être vrai aussi du troisième sarcophage, dont le motif de décoration principal des parois verticales (croix fleuries sous arcs) est le même que sur le second et sur les chancels de l'iconostase. La façade est occupée par trois croix, chacune sous son arc (la croix du milieu ayant deux traverses), les petits côtés, par une croix sous arc. Les colonnettes de ces arcs sont partout jumelées et nouées. Enfin, ce sarcophage, qui se distingue des deux autres par son couvercle plat (il est du type dit « prismatique »), voit ce couvercle transformé en un tapis de reliefs plats : un cadre rempli de rinceaux avec feuilles et grappes, et une composition centrale qui, séparée en trois compartiments par des tresses, présente trois médaillons noués les uns aux autres et occupés par des croix à branches égales entourées de feuillages et de bandes simples. Les reliefs sont en saillies variables, qu'on peut ramener à deux ou trois niveaux.

B. ÉGLISE DE LA VIERGE PARIGORITISSA. Sculptures architecturales. XIIIe siècle (pl. CXXVIII et CXXIX).

Cette grande église élevée par les « empereurs » de l'Épire, entre 1283 et 1296, présente deux genres de sculptures architecturales : un décor sculpté de l'arc qui surmonte l'entrée principale de la nef (« la porte royale »), et des sculptures sur la voussure de deux des quatre berceaux, sous la coupole principale.

Le décor de l'arc d'entrée est un relief qui suit la courbe de l'arc. On y voit, entre deux bandes étroites remplies de rinceaux, une suite de médaillons entrenoués qui renferment des *zodia* ou des rosettes. Tous ces motifs, complètement plats, sont dégagés en réserve sur un fond en retrait. C'est la même technique que sur l'ambon de Sainte-Sophie d'Ohrid (1317) (n° 155) et des sarcophages de Thessalonique et d'Episkopi (nos n°s 159, 160). Le fond a été rempli de mastic qui n'est pas conservé. Parmi les *zodia*, des dragons d'allure occidentale, mais dans l'ensemble ce décor est de goût byzantin. Entre les motifs ornementaux, le sculpteur a fixé les lettres d'une inscription, qui est la dédicace de l'église.

Le long du bord de deux berceaux sous la coupole principale (berceaux Nord et Ouest) (il semblerait que les deux autres berceaux n'aient jamais reçu de décor sculpté analogue), on trouve des sculptures iconographiques qui, dans chacun des deux cas, réunissent un assez grand nombre de personnages et illustrent un thème iconographique. Sur le bord du berceau Nord, ce sont les personnages habituels des images byzantines de la Nativité (Vierge et l'Enfant dans la crèche, anges, bergers, mages, ainsi que quatre prophètes). La Vierge et l'Enfant occupent la clef de l'arc, les autres figures se suivent le long de l'arc. Sur le berceau Ouest, la même méthode de présentation a été appliquée à un sujet plus abstrait : c'est l'Agneau porteur d'une croix (dans la clef de l'arc) entouré des symboles des évangélistes et des prophètes ; les écriteaux qu'ils portent annoncent la Passion de Jésus. Le style de ces reliefs est nettement latinisant, et un certain nombre de sculptures tératologiques fixées au pied des colonnettes superposées, sous la même coupole principale, ne font que mettre en évidence les emprunts à l'art contemporain de l'Italie. A. Orlandos a déjà relevé cette parenté, en citant notamment les figures des prophètes du portail de San Clemente de Casauria, dans les Abruzzes. Le système qui consiste à installer des figurines sculptées le long des voussures des arcs remonte aussi à des modèles latins, et nous le relevons à propos de deux monuments funéraires latinisants du Musée Byzantin d'Athènes (n°s 126, 127). Ces tombeaux sculptés et les sculptures sous la coupole d'Arta font partie du même petit groupe de sculptures latinisantes, œuvres de Grecs du XIIIe siècle installés à Athènes et à Arta.

BIBLIOGRAPHIE. — A. ORLANDOS, Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν, dans Ἀρχεῖον II, 1, 1936 p. 3-50, et Ὁ τάφος τῆς Ἁγ. Θεοδώρας, dans Ἀρχεῖον II, 2, 1936, p. 105-115. — Le même, Ἡ Παρηγορῆτισσα τῆς Ἄρτης, Athènes, 1963, p. 78 et suiv., 87 et suiv., 93 et suiv., avec nombreuses photographies.

153. Mistra. Divers reliefs architecturaux. Époque Paléologue (pl. CXXVII, CXXXIV, CXXXV).

Les monuments de Mistra, capitale de la Morée byzantine, qui tiennent une place importante dans l'histoire de l'architecture religieuse et profane, et de la peinture murale des XIIIe-XVe siècle, ne présentent pas de série notable de sculptures. A aucun moment, Mistra ne semble avoir montré d'intérêt soutenu pour l'art plastique, même pas pour les reliefs ornementaux qui faisaient partie de la décoration architecturale ou celle des meubles d'église et des monuments funéraires. A cet égard, Mistra n'a pas suivi l'exemple de Constantinople, ni celui d'Arta, capitale de l'Épire, et rien ne le montre mieux que la technique, plus ou moins sommaire, qui distingue la plupart des reliefs qu'on relève à Mistra. Car il y en a, malgré tout, qui traditionnellement servent à décorer certaines de ses églises, ou qui, en pièces détachées, sont réunis dans le petit Musée lapidaire de la ville. L'Album que Gabriel Millet avait fait paraître, en 1910, en reproduit la majorité, mais il ne s'est trouvé personne jusqu'ici pour étudier les reliefs publiés, il y a plus d'un demi-siècle. Cette étude s'impose pourtant, pour permettre de dater et de localiser les pièces conservées, qu'elles soient encore dans les églises (mais pas nécessairement à leur emplacement initial) ou au Musée.

En attendant, nous nous bornerons à relever un certain nombre de pièces, qui se laissent présenter indépendamment des problèmes plus généraux posés par la sculpture à Mistra. C'est ainsi que nous avons pu — comme d'autres avant nous — détacher le relief-icône, isolé, du Christ trônant (n° 162, pl. CXXVII). Dans la catégorie des reliefs architecturaux, on a plus de peine à isoler de la même façon telle pièce ou telle série de pièces que des liens de tout genre rattachent à d'autres œuvres. Mais, très conscient de ces difficultés, nous avons été amenés à isoler un petit nombre de reliefs architecturaux, pour ne montrer que ceux-là en tant qu'exemples de sculptures ornementales. Fidèles à la tradition, les praticiens de Mistra, entre le XIIIe et le XVe siècle, les appliquent au décor des églises et des meubles d'églises. Nous citerons ainsi des spécimens de chapiteaux qui couronnaient des colonnes monumentales, des reliefs qui ornaient les encadrements de portes et les épistyles des iconostases, ou encore les chancels d'iconostase et les cadres des grandes icônes murales qui flanquaient l'iconostase.

A la *Métropole* (1304-1315) (pl. CXXXV), les colonnes et leurs chapiteaux sont des remplois et proviennent d'une basilique paléochrétienne (Millet, *Mistra*, pl. 46, 1-4, 8). A la Parigoritissa d'Arta, église contemporaine de la Métropole de Mistra, on constate la présence de chapiteaux remployés dont quelques-uns (aux feuilles aquatiques dressées) d'un type très voisin. Je me demande cependant, si les tailloirs de ces chapiteaux, à la Métropole, ne sont pas des imitations de modèles paléochrétiens exécutées à Mistra lors de la construction de la Métropole ? Une partie des chapiteaux de la *Pantanassa*, les chapiteaux corinthiens notamment, me paraissent être également des remplois (Millet, *Mistra*, pl. 38, 1-2 ; 39, 1 ; 40, 3). Le caractère médiéval des chapiteaux de l'*Evangelistria* de Mistra (pl. CXXXIV) ne saurait être mis en doute. Je suppose qu'ils sont contemporains de l'église (vers 1400), et ne manquent pas de caractère. Mais il s'agit d'imitations de chapiteaux du Xe-XIe siècle, dans le genre de ceux de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide : tailloir garni d'une frise de palmettes interrompue par une croix, corps de chapiteau cubique tapissé de reliefs plats et fins, avec un motif cruciforme au milieu et des motifs floraux et des palmettes autour ; dans un cas deux petits oiseaux symétriques complètent la composition ornementale. Aux quatre angles du chapiteau, ce sont des motifs saillants en forme de poire dépourvus d'ornements sculptés (remplacés par la peinture ?). De même, à la Pantanassa (Millet, *Mistra*, pl. 38, 3-4 ; 39, 2-3, 40, 1-2), on trouve des chapiteaux confectionnés lors de la construction de l'église (en 1428) et qui présentent des formes particulières. Ce sont des versions originales — quoique peu vigoureuses — du chapiteau composite.

C'est à la Métropole qu'on trouve le plus d'éléments sculptés qui se rattachent à l'édifice et à l'iconostase. Un boudin garni d'un rinceau court sous la corniche des murs extérieurs. On conserve à la Péribleptos l'encadrement sculpté d'une porte (pl. CXXXV) qui s'apparente à ceux de Hosios Mélétios (pl. LXXII et s.). Relevons-y une corniche qui montre, séparée par deux acanthes dressés formant console, une frise de motifs plastiques. Serrés les uns contre les autres, de manière à dissimuler le fond, ce sont des palmettes et des bandes réunies en compositions différentes. Tandis que l'encadrement proprement dit présente une superposition de grosses feuilles d'acanthe aplaties et séparées par de modestes barrettes tressées.

L'iconostase primitif de la Métropole est en grande partie conservée. Elle s'étend à la prothèse et au diakonicon et réunit un grand nombre de reliefs ornementaux. Mais l'exécution en est peu soignée. Partie centrale, devant le bêma, on trouve l'épistyle ancien : quatre bandes ornementales superposées et diversement inclinées. Du haut en bas : feuilles d'acanthe allongées et inclinées, avec une croix au milieu, frise de cœurs avec palmettes, frise de motifs divers y compris des nœuds et des acanthes, frise de demi-marguerites interrompues par trois croix sous des arcs. — Iconostase devant la prothèse : épistyle : rangée de losanges formés par des bandes entrecroisées et enfermant des fleurons ; au milieu, une croix sous un « temple » saillant ; au-dessous, chaîne de médaillons entrenoués avec fleurons et rosaces, dont une très saillante et un petit cadre carré. Au haut de l'une des colonnes, à double nœud, un quadrupède qui est peut-être un symbole d'évangéliste. — Iconostase du diaconocon : même genre d'épistyle, mais surmonté d'une corniche avec palmettes dressées. Il est probable que primitivement la même corniche avait surmonté aussi l'épistyle de l'iconostase de la prothèse. — Encadrement sculpté d'une grande icône murale, entre la prothèse et le bêma. Le décor plastique de ce « proskynétarion » comprend une corniche avec rinceau et un arc garni d'une tresse perforée et d'une rangée d'imitations d'un collier ; cet arc s'appuyait sur les chapiteaux de deux colonnettes. Les petits chapiteaux sont surmontés d'un tailloir à rinceau et décorés de palmettes-feuilles de faible saillie. Les écoinçons sont garnis de deux médaillons saillants entourés d'ornements en marqueterie (pl. CXXXV). Cette marqueterie rapproche le cadre de la Métropole de Mistra de celui de la Porta Panaghia, tout au Nord de la Grèce (pl. CXXXI). Tandis qu'à Mistra même, à la Péribleptos, on trouve un encadrement d'icône semblable, mais entièrement sculpté, avec des « boutons » saillants et un fond plat tapissé de motifs fins. L'arc de ce cadre est occupé par une grosse tresse perforée (pl. CXXXV). Il s'agit d'une reprise, au XIVe siècle, d'un décor d'encadrement d'icônes monumentales défini dès le Xe siècle (cf. pl. XIX) à Saint-Luc, église de la Vierge.

Les chancels de la Métropole sont hétéroclites. Ils demanderaient une étude approfondie et détaillée, pour être « situés » par rapport à d'autres œuvres semblables. Mais on retiendra, dans la série des chancels, à Mistra, la pièce du Musée avec deux aigles affrontés, un minuscule lièvre à leur bec. C'est un beau morceau de relief *à zodia* à l'orientale, inspiré par un tissu ; à rapprocher de ceux d'Athènes, mais probablement un peu postérieur (pl. CXXXIV).

Dans leur ensemble, les sculptures architecturales et celle de l'iconostase de la Métropole de Mistra suivent de très près le répertoire et le style des ornements sculptés de Hosios Mélétios, qui leur sont antérieurs (v. page 102 et s.). C'est l'art plastique grec du XIIe-XIIIe siècle qui se prolonge, sans éclat. Il y est pratiqué par des artisans peu habiles qui semblent avoir ignoré les sculptures contemporaines de Constantinople (Fener Isa, etc.).

Bibliographie. — Millet, *Mistra*, Paris, 1910, pl. 45-48. M. Chatzidakis, Μυστρᾶς, Athènes, 1948, p. 45-47.

154. Kalambaka (Thessalie). Ciborium d'autel et ambon. XIIIe-XIVe siècle.

Une basilique du XIe siècle qui sert de cathédrale dans cette petite ville de Thessalie, conserve un ciborium au-dessus de la table d'autel et un ambon monumental avec un autre ciborium. Sotiriou attribuait ces deux meubles d'église au VIe siècle, en supposant qu'ils ne furent qu'adaptés à l'édifice actuel. Cette façon de voir entraînait une datation au VIe siècle également des reliefs qui décorent le ciborium de l'autel et de l'ambon. Mais il s'agit sûrement d'imitations médiévales de reliefs du VIe siècle, comme on en voit partout, en Grèce, et le tout est de savoir à quelle date on avait procédé à ces imitations. Je penche vers une datation au XIIIe-XIVe siècle (v. *infra*).

Ciborium d'autel. Sur chaque face du carré sous la pyramide du toit, trois croix inscrites dans des disques. Celle du milieu, plus petite, est fleurie. La forme des autres, aux branches étroites et évasées garnies de « pommes » fait penser à la fin du Moyen Âge. Les quatre chapiteaux garnis de feuilles de vigne dressées sur chaque face, et de grappes de raisin, aux quatre coins du chapiteau imitent des pièces du VIe siècle, tout comme à Serrès et ailleurs (Cf. les fragments du ciborium, à Saint-Démètre de Salonique, du XIIIe siècle, n° 86).

Ambon. Il est placé dans l'axe de la nef et il présente deux escaliers symétriques. Du décor sculpté il ne reste que deux petits piliers ornés de croix dans un cercle et quelques dalles, qui sont peut-être des anciens chancels de l'iconostase du XIe siècle. On y voit une croix massive inscrite dans un rectangle, au milieu, et deux rectangles symétriques remplis de motifs géométriques que font des bandes entrenouées. Là encore, imitation de chancels du VIe siècle, probablement à la fin du Moyen Âge, mais en plus lourd et plus serré.

Bibliographie. — Sotiriou, dans Ἐπετ. Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδ., 1929, p. 300-304, fig. 6, 7, 17.

155. Porta Panaghia (Thessalie). Fondation princière, 1283. Iconostase et encadrements de deux icônes murales (pl. CXXXI).

Cette église monastique, célèbre par ses deux grandes icônes en mosaïque, ne conserve que peu d'éléments d'un décor sculpté. On y relève le linteau sculpté de la porte Nord et quelques chapiteaux, d'une facture assez rudimentaire. Mais l'épistyle du templon est décoré d'un beau rinceau et les chapiteaux qui le soutiennent offrent, entr'autres le motif de l'aigle bicéphale (des Paléologues ?), ainsi que des croix (à double traverse) fleuries. Les chancels ont disparu. Cependant, en dehors des deux mosaïques, ce qui fait le prix de cet ensemble, c'est la technique employée par les décorateurs de Porta Panaghia : le rinceau de l'épistyle est plat et il se détache sur un fond couvert d'un mastic rouge ; tandis que les écoinçons des cadres des grandes icônes en mosaïques sont tapissés de fragments de marbre rouge et vert. Des dragons héraldiques dressés, d'une allure toute gothique, se détachent en blanc sur ce fond multicolore.

Ces morceaux de polychromie et d'incrustation sont à comparer à la décoration de l'ambon d'Ohrid et des sarcophages de Thessalonique et de Volo (nos nos 159, 160), mais l'influence occidentale y est accusée.

Bibliographie. — Orlandos, Ἀρχεῖον A 1, 1935, p. 5 à 40, surtout p. 24 et suiv.

156. Ohrid. Sainte-Sophie. Ciborium de l'archevêque Grégoire. 1317 (pl. CXXXVI-CXXXIX).

Monument daté avec précision et d'un niveau artistique excellent, ce ciborium devra occuper une place de choix dans l'histoire de l'art byzantin. Mais cela n'a pas été le cas jusqu'ici, et nous voudrions contribuer à le faire mieux connaître, en publiant ici même une série de photographies satisfaisantes et en décrivant les ornements de ce ciborium.

A l'époque turque, le ciborium en question a été placé au haut d'un minbar, en réutilisant pour les parapets de l'escalier qui y conduit, un certain nombre de chancels sculptés de l'iconostase du XIe siècle que nous avons décrits plus haut (p. 71 et s.) et d'autres dalles, dont quelques-unes de l'époque du ciborium.

Le nom et la qualité de l'archevêque Grégoire figurent, en monogrammes, sur la façade du ciborium, le nom étant inscrit sur un médaillon qui (découpé dans la dalle qui sert de façade) est comme suspendu à la clef de l'arc quadrilobé qu'on y trouve. La date, 1317, y figure aussi.

Deux côtés de la base du ciborium (le toit pyramidal est probablement ancien lui aussi) peuvent être examinés de près. Du côté principal (le côté de l'escalier du minbar), le décor (invisible sur nos planches) est entièrement plat. Ce sont, dans un cadre de tresses (d'autres tresses sur la corniche), de très fins dessins qui, tracés en noir par un mastic, représentent deux paons et des feuillages autour d'eux. Le mastic noir remplit également les fonds qui ont été creusés pour faire ressortir, en réserve, les motifs de l'ornement. Les deux paons s'inspirent du proskynétarion de Nerezi (v. pl. LXXVII et p. 105), mais l'allure « orientale » est plus soulignée à Ohrid et, en dehors du plumage des oiseaux, ce sont les motifs floraux du genre artichaut qui en témoignent. A Episcopi (Ano-Volo), on conserve une dalle, datée de 1300 environ, qui est une sœur de celle d'Ohrid (pl. CXXXI) : mêmes paons, même technique. Il s'agit sûrement d'imitation de soies musulmanes ou italiennes inspirées par des tissus islamiques.

Le deuxième côté visible du ciborium présente une grande composition unique faite de bandes plates qui s'entrecroisent, agrémentées de quelques fleurons et étoiles, le tout se détachant en clair sur le fond noir de mastic qui recouvre le reste de la dalle. La complexité géométrique de ceux-ci fait penser aux structures ornementales des arts arabes. Les étoiles qu'on y voit semblent suggérer la même origine. Les quatre chapiteaux du ciborium ont la forme de vases ventrus, qui est persane et ils sont tapissés d'ornements obtenus selon la même technique : bandes, fleurons, palmettes sur un fond creusé rempli de mastic (ici il est tantôt noir tantôt colorié). Sous deux de ces chapiteaux (côté escalier), le fût de la colonne est interrompu par une « bague » saillante qui, elle aussi, reçoit ces ornements (tresses). Peu visibles aujourd'hui (elles sont sous la plate-forme du minbar), des faisceaux de petites colonnes à nœuds sont coiffés de chapiteaux semblables, et ces chapiteaux et les « bagues » des colonnes sont décorés de la même manière. L'existence de ces colonnettes garnies du même décor suppose que l'œuvre initiale, telle qu'elle fut réalisée en 1317, comprenait deux étages de colonnes, et que le ciborium recouvrait, par conséquent, un ambon. C'est le seul ambon — du niveau d'une œuvre artistique — qui nous soit parvenu de l'époque Paléologue. Avec des créations de ce genre, on est loin des tendances classiques de la peinture religieuse byzantine contemporaine, ce qui nous donne la mesure de la variété des goûts et des moyens d'expression artistique dont on disposait alors. Ce sont des ensembles ornementaux non moins riches et souvent aussi peu classiques qu'étaient les revêtements en métal des icônes du temps des Paléologues et qu'on peut rapprocher le mieux de l'ambon d'Ohrid.

Celui-ci était complété d'une manière substantielle par des reliefs ornementaux à effet plastique : bandes marquées de contours doubles qui se croisent sans former de nœuds, comme des tiges végétales auxquelles elles doivent aussi les fleurons des extrémités ; ou encore des files de perles et des tresses, en bordure, et notamment aux faîtes des parapets. Cependant certaines tresses y reviennent à la technique des dessins plats sur fond de mastic noir. Voir aussi un relief à Makrinitza, pl. CXXXIX d.

Bibliographie. — Voir p. 72.

157. Monastère de la Panaghia-Zoodochos Pigi sur l'île de Cithère. Sarcophage dans un « parekklisi ». Fin du XIe siècle (?). (Pl. CXXXII)*.

Un parekklisi de ce monastère conserve un exemple précieux d'un aménagement sépulcral complet, à savoir un arc (arcosolium) sous lequel est posé un sarcophage en pierre. Celui-ci a perdu son couvercle, mais présente, intacte, la paroi latérale de la cuve décorée en son milieu d'un relief plat qui représente une croix fleurie sous un arc.

Bibliographie. — A. Orlandos, dans 'Αρχεῖον A 2, 1935, p. 161 et suiv., fig. 16.

---

* Nous décrivons ici ce sarcophage et le suivant, pour faire mieux saisir ce qui les sépare des sarcophages de l'époque Paléologue, nos 159, 160.

158. Kriezoti en Eubée. Église de la Trinité. 1050-1150. Sarcophage (pl. CXXXII).

Un devant de sarcophage. Son décor, sobre et élégant, comprend un rinceau-cadre et une croix fleurie, au milieu. Ces reliefs me semblent dater le sarcophage du XIIe siècle (cf. les croix fleuries de nos planches LVII, LXXIX, LXXX).

Bibliographie. — A. Orlandos, dans 'Αρχεῖον E 1, 1939-40, p. 1 et suiv., fig. 3, 5-13, plus spécialement fig. 3 que nous reproduisons.

159. Thessalonique, monastère *Τῶν Βλαττάδων.* Sarcophage en marbre de Georges Kappandrite. Vers 1300 (pl. CXXXIII).

Plusieurs fragments d'un beau sarcophage au couvercle « prismatique » confectionné par le grand dignitaire Scontarios Kappandritis (Καππανδρίτης) pour le corps de son fils Georges. Il porte le monogramme de celui-ci et une épigramme de Manuel Philès qui permet de dater ce sarcophage de la fin du XIIIe, début du XIVe siècle.

En dehors du monogramme et du texte de Manuel Philès, la surface extérieure du sarcophage est tapissée d'ornements plats sur fond creusé. Ces creux ont dû être remplis de mastic. Sur toutes les surfaces disponibles, les ornements forment un filet de losanges à l'intérieur desquels se placent des motifs floraux et un écusson du défunt porté par deux lions gothisants ; seule exception, les côtés triangulaires du couvercle où l'on trouve une grosse palmette inscrite dans un motif en amande dont le contour extérieur forme une feuille prolongée par deux volutes fleuries.

Les sculptures de ce sarcophage, d'une exécution très soignée, s'apparentent techniquement à plusieurs autres reliefs du même genre, notamment à ceux d'un autre sarcophage à Thessalonique dont les fragments ont été signalés par A. Xingopoulos, et d'un troisième de la fin du XIIIe siècle, à Volo en Thessalie (no 160). On les retrouve sur l'ambon de Sainte-Sophie d'Ohrid qui est de 1317 (no 156). On pourrait les rapprocher aussi du décor sculpté extérieur de Chilandar (vers 1300), de l'église du Taxiarque, en Locride (XIVe s.), et de l'arc au-dessus de l'entrée de la Parigoritissa d'Arta (de 1283-1296) (no 152 B).

Bibliographie. — A. Xyngopoulos, Τὸ κάλυμμα τῆς σαρκοφάγου τοῦ Γεωργίου Καππανδρίτου, dans 'Επετ. τῆς ἑταιρ. τῶν βυζ. σπουδ., tome 11, 1935, p. 346-360 et dans le tome 16 de la même revue, p. 157-160. Millet, *L'ancien art serbe*, p. 142, fig. 155. A. Orlandos, dans la revue citée ci-dessus, tome 6, 1929, p. 359, fig. 10, 18-20.

160. Episcopi près de Volo (Thessalie). Fragments d'un sarcophage en marbre blanc. Fin XIIIe siècle (pl. CXXXI).

Reliefs provenant du couvent de la Vierge fondé (1215) par la famille régnante locale (à Démétrias) des Meliasinoi.

a) Plaque tombale (dans la proskomidi de l'église d'Episcopi) d'une dame de la famille régnante appelée Anne Meliasine, apparentée aux familles des Anges et des Ducas († 1274-1276). Reliefs plats sous l'inscription : frise en pseudo-coufique fleuri et champ principal occupé par une croix fleurie sous un arc, et probablement quatre (il n'en subsiste que deux) cadres circulaires dans lesquels se tiennent soit deux perroquets antithétiques, de part et d'autre d'un arbre, soit un griffon ; motifs végétaux entre ces cadres. Sauf erreur, cette plaque a dû servir de façade à un sarcophage. Technique du champlevé, au fond évidé. Traces de mastic entre les lettres pseudo-coufiques.

b) Deux dalles identiques (mais l'une est incomplète) figurant une aigle bicéphale menacée par deux serpents qu'elle retient par ses griffes. Reliefs très plats sur fond

creusé, qui a dû être rempli de mastic. Un dessin très fin et soigné, gravé dans la pierre, définit le détail du plumage de l'aigle. Allure très « orientale ». Composition inspirée par un tissu islamique, probablement espagnol. L'emplacement initial de ces plaques est inconnu. Je me demande si elles ne figuraient pas sur le même sarcophage.

c) C'est sûrement un des petits côtés de ce sarcophage que représente une autre dalle, qui est rectangulaire en bas et forme un fronton en haut (dans l'ensemble, c'est un petit côté complet d'un sarcophage à toit en dos d'âne). Les ornements plats qui tapissent cette dalle comprennent trois parties : une tresse suit les bords de la dalle ; le champ qui correspond au fronton est séparé de celui qui correspond (approximativement) à la cuve de sarcophage. Toute la surface est occupée par des entrelacs agrémentés de demi-feuilles ; les compositions, complexes, ne manquent pas d'élégance, à la façon des arabesques. L'influence de la décoration musulmane, plus particulièrement seljoukide, y a été reconnue, dès 1921, par Gabriel Millet (rinceaux, aigle bicéphale, technique). Je fais mienne cette opinion, tout en faisant observer : 1. que la décoration ornementale, en Italie méridionale (Bari, v. notre pl. CXXX), s'apparente aussi aux ornements plats en champlevé d'Episcopi ; et 2. que la technique de ces derniers a des pendants à Ohrid, Porta Panaghia, etc., mais aussi à Fener Isa, à Istanbul. Les uns et les autres se sont inspirés des tissus musulmans ou de leurs imitations italiennes. Les procédés des Serbes qui multipliaient les reliefs sur les façades des églises de la Morava se situent dans le prolongement de ce que nous venons de constater à Episcopi. Tous ces monuments se placent entre 1270 et 1350, l'exemple d'Episcopi étant le plus ancien parmi les exemples datés.

C'est à Volo que, avec certitude, on voit les effets considérables que l'imitation des modèles musulmans a eu sur l'art des reliefs décoratifs byzantins. Commencée au XIIe siècle (p. 98, 105), cette influence a atteint son sommet un siècle plus tard. Cela n'empêche pas qu'on y découvre aussi des emprunts — parallèles — à l'art italien de l'époque. Je pense que parfois les tissus à motifs orientaux dont on se servait en pays byzantin, aux XIIIe-XIVe siècle, étaient de fabrication italienne, ce qui a pu faire que tel sculpteur grec pouvait emprunter à des modèles venus d'Occident, simultanément les ornements musulmans et des motifs latins.

BIBLIOGRAPHIE. — N. J. GIANNOPOULOS, *Les constructions byzantines de la région de Démétrias (Thessalie)*, suivi de G. MILLET, *Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias*, dans *BCH* XLIV, 1920-1921, p. 181 et 212 et suiv. A. XYNGOPOULOS, dans 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 2, 1925, p. 107-121.

SUJETS RELIGIEUX

161. Rouen. Musée des Antiquités. Baptême. Époque Paléologue (pl. CXL).

Dalle en marbre, 27×69 cm, avec une image sculptée du Baptême. Malgré l'état défectueux des têtes des anges, un chef-d'œuvre de la sculpture byzantine de l'époque des Paléologues. Le Christ de face se tient dans les eaux du Jourdain qui lui arrivent aux coudes. Le corps du Christ est visible à travers les ondes. Ainsi, on voit qu'il fait le geste de la bénédiction. A sa droite (à gauche du spectateur), deux anges tendent leurs bras recouverts d'un linge ; à sa gauche, saint Jean qui pose sa main droite sur la tête nimbée du Christ. Les anges et Jean posent leurs pieds (ceux de Jean sont chaussés de sandales) sur des pierres qui remplacent les bords du fleuve. D'un segment du ciel descend une main bénissant de Dieu et une colombe sur un rayon de lumière. Aux pieds du Christ, dans le Jourdain, la personnification de ce fleuve — un vieillard barbu vu jusqu'à la poitrine — qui s'éloigne à gauche, en tournant la tête.

Selon la manière de la sculpture Paléologue, les visages, les corps et surtout les cheveux sont traités d'une façon sommaire, par masses plastiques. Il en va de même des draperies. En forte saillie, les têtes du Christ et de Jean, et ses bras — surtout le bras gauche — ainsi que ses jambes, et les figures des deux anges, projettent des ombres plus ou moins larges. On les voit surtout lorsque les figures sont représentées de trois quarts, cette position du corps étant traduite par des moyens plastiques, c'est-à-dire par une saillie plus grande du relief.

Le style et la technique de cette œuvre — voir surtout les têtes barbues — s'apparentent étroitement à ceux des apôtres de Fener Isa, de Fetiyeh et d'autres reliefs de la même série. Comme nous l'avons vu, grâce à Fetiyeh notamment — ces sculptures datent de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle. Telle doit être aussi la date du relief de Rouen. La ressemblance de ces œuvres constantinopolitaines nous invite à l'attribuer également à la capitale byzantine.

On observera aussi que ce relief qui manifestement imite une icône peinte (v. la position des jambes de Jean et des anges), en traduit les formes avec des moyens plastiques ; tandis que, à la même époque, à Arta, à Serrès, à Mistra et jusqu'à la région de Constantinople (Nicée, figure de l'archange Michel au Musée d'Istanbul) (page 154), d'autres sculpteurs font appel — devant de modèles peints également — à une technique très différente et peu plastique. Les deux manières ont coexisté et des peintures ont été transformées en « sculptures » parallèlement, en faisant appel à l'une ou à l'autre. Topographiquement, la seconde manière (la manière plate) semble avoir connu plus de succès en province byzantine, tandis que la première ne nous est connue que par des exemples venant de la capitale, Constantinople, et de la région de Thessalonique.

BIBLIOGRAPHIE. — L. BRÉHIER, *La sculpture*, p. 63, pl. X ; le même, dans *Bull. de la section d'histoire de l'Académie roumaine*, 11, 1924, p. 68 et suiv. LANGE, *l. c.*, p. 104 avec fig.

162. Serrès. Cathédrale. Christ. Époque Paléologue (pl. CXLI).

Dalle en marbre blanc, 93×116 cm. Belle image du Christ en buste, bénissant et portant l'Évangile fermé. L'inscription donne au Christ l'épithète Ο ΕΒΕΡΓΕΤΙC qu'on retrouve sur d'autres de ses images à Serrès. Il s'agit manifestement d'une transposition sur marbre d'une peinture (ou mosaïque), qui a pu remonter au XIIe siècle. Mais, à en juger d'après la technique du relief, celui-ci est plus tardif. La tête du Christ, y compris les cheveux et la barbe, appartient à une seule surface, parallèle au fond et au nimbe sur lesquels elle est posée. Les traits du visage, les cheveux, voire les plis des draperies sont rendus à l'aide de bandes étroites légèrement creusées dans la surface du marbre.

L'image dans son ensemble fait l'effet d'une plaque collée sur la dalle de base et plus gravée que sculptée sur sa surface.

Cette technique n'a rien de commun avec les reliefs byzantins des XIe et XIIe siècles qui, même lorsqu'ils imitent les peintures, ne vont jamais aussi loin dans le refus de toute plasticité ni dans la contrefaçon d'une œuvre peinte. Avec plus de goût et des procédés qui lui sont propres, l'auteur de la pierre de Serrès pratique un art voisin de celui qu'on trouve sur le sarcophage d'Arta (fin du XIIIe s., no 152) et sur l'image de l'archange Michel, au Musée d'Istanbul (no 163). Nous croyons donc que cette pièce appartient à l'art Paléologue.

BIBLIOGRAPHIE. — G. SOTIRIOU, *Recueil Kondakov*, p. 132 avec fig. P. PERDRIZET, dans *Mon. Piot*, 10, 1903, p. 136. LANGE, *l. c.*, p. 68-69 avec fig.

163. Istanbul. Musée Archéologique. Phot. 3509. Archange Michel. Époque Paléologue (pl. CXLI).

Le relief, de faible saillie et plus gravé que modelé, représente l'archange jusqu'à la hauteur des hanches. C'est là que s'arrête la dalle dans laquelle cette partie de la figure est taillée ; il y a eu sûrement une autre dalle pour le bas du corps de l'archange. Tourné légèrement à droite, l'archange porte un bâton (le fleuron cruciforme qui le couronnait a été volontairement cassé), et un disque sur lequel est gravé un X (pour Χριστός) et qui est surmonté d'une petite croix. Deux demi-colonnes flanquent la figure de l'archange. La pose de celui-ci et ces colonnes nous permettent d'imaginer l'ensemble auquel il avait appartenu. C'était probablement une Déisis sculptée, qui devait être fixée soit sur l'épistyle d'une iconostase en pierre soit au-dessus d'une entrée d'église. Impossible d'établir le nombre des autres personnages qui composaient cette Déesis, mais ils étaient en tout cas cinq : le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste et les deux archanges, Michel et Gabriel. Mais il se pourrait qu'il y en ait eu davantage, par l'adjonction des apôtres (de deux à douze figures), voire des saints. C'est ce qu'on retrouve, par exemple, sur les épistyles de certaines iconostases byzantines du XI[e] siècle (Thèbes et Asie Mineure Occidentale, n[os] 65 bis et 11). Sur le relief auquel avait appartenu le présent fragment, les personnages étaient séparés les uns des autres par des colonnes engagées qui supportaient des arcs.

La facture du relief dénonce une imitation de peinture ; voir surtout les cheveux et les plis des vêtements. Contrairement à d'autres reliefs de l'époque Paléologue (n[os] 129, 130), les cheveux ne sont pas traités par surfaces plastiques distinctes, mais sommaires : ils sont fracturés en réseau de lignes parallèles incurvées, à la manière des icônes peintes. Le pli y est un creux ou une ligne gravée et nulle part on ne l'interprète expressément comme une saillie. Celles qui se forment sur cette pièce ne sont que des arêtes entre deux creux. Un autre exemple de la même technique — qui suppose une attitude commune quant à la façon de comprendre l'œuvre plastique, nous est offerte par un autre relief du même Musée (n° 133). On y retrouve notamment la superposition en plans inclinés des plis d'un manteau d'ange, à la hauteur de la hanche et sur l'épaule. Les deux reliefs sont sûrement de l'époque Paléologue.

164. Thèbes. Musée. Vierge, XIV[e] siècle (?) (pl. II a).

Tympan semi-circulaire incomplet en marbre blanc, à l'intérieur duquel, la Vierge Orante en buste. Le relief est en assez mauvais état ce qui rend difficile sa datation. Contrairement à A. Orlandos qui l'attribue au X[e] siècle, j'y verrais une œuvre de la fin du Moyen Âge (XIV[e] siècle). C'est ce que me semble suggérer le drapé sommaire du maforion de Marie : peu de plis inégalement distribués et d'inégale profondeur ; traitement plastique des manches autour des mains. Fond nu, avec l'inscription peu soignée de « Mère de Dieu » habituelle. Cadre saillant.

A relever cet exemple d'une sculpture religieuse placée au-dessus d'une porte, dans un tympan. Cf. Athènes, Musée Byzantin, n° 119 : un relief de la Vierge debout sur une dalle qui s'incurve dans sa partie supérieure (pl. XLIII).

BIBLIOGRAPHIE. — ORLANDOS, dans 'Αρχεῖον E 2, 1939-40, p. 133-134 avec fig.

165. Athènes. Musée Byzantin, n° 210. Présentation au Temple. XIII[e] siècle ? (pl. CXIX).

Dalle en marbre blanc, 35 × 25 cm. qui provient de l'église de la Vierge (ὀξεία ἐπισκέψις) (prompt secours) à Makrinitsa sur le Mont-Pelion en Thessalie. Comme ce sanctuaire

important du culte de la Vierge protégé par les seigneurs de la Dimitrias voisine, ce relief remonte probablement au XIII[e] siècle.

Il s'agit d'un fragment d'une Présentation au Temple. On voit la partie inférieure de la figure de la Vierge qui, de ses deux mains, tient au-dessus de la table (d'autel) un enfant. On en voit la tunique aux plis verticaux profonds, avec une espèce de large ceinture, et les jambes nues. Le drapé de la Vierge, aux plis épais et sommaires, est conforme au goût de l'époque Paléologue (v. les reliefs de la Vierge à Constantinople, Fener Isa, etc.).

Ce même style des draperies revient sur un autre relief de la même provenance (Episcopi près de Volo), où l'on voit la Vierge accompagnée de l'épithète qu'on lui donnait dans le sanctuaire voisin, se tenant debout devant un homme barbu assis et tenant à la main l'enfant Jésus, qui marche à ses côtés. Quel que soit le sujet de cette image, le style et la technique de ce relief sont les mêmes que ci-dessus. Deux autres sculptures, à Episcopi : un archange et la Vierge ὀξεῖα ἐπισκέψις selon le type de la Blachernitissa (en orante avec le Christ en médaillon devant sa poitrine), remontent probablement à la même époque et sont des exemples en plus de cette manière Paléologue en sculpture qui, tout en s'inspirant de peintures, les interprète avec des moyens propres à l'art plastique (et non pas en image plate sur pierre).

BIBLIOGRAPHIE. — N. J. GIANNOPOULOS, dans *Bull. Corr. Hell.*, 44, 1920, p. 193 et suiv. ; le même dans 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. σπουδῶν. 1, 1924, p. 210 avec fig. A. XYNGOPOULOS, *ibid.*, 2, 1925, p. 107 et suiv. G. SOTIRIOU, dans *Recueil Kondakov*, p. 133-136 avec fig. LANGE, *l. c.*, p. 113-117 avec fig.

166. Mistra. Musée. Christ trônant. XIII[e] siècle ? (pl. CXXVII).

Dalle en marbre, 57 × 96 cm. Image du Christ trônant sous un arc à colonnettes géminées. Tandis que la figure du Christ, ses vêtements et les meubles sont entièrement plats, l'encadrement — qui a beaucoup souffert — présente des ornements à saillie, en partie perforés. Sur un nimbe en cuvette, la tête du Christ avec sa barbe et ses cheveux, fait saillie, le visage proprement dit (y compris la barbe) s'élevant plus haut que les cheveux. Mais chacune de ces surfaces superposées reste plate, les traits du visage et les cheveux n'étant marqués que par des traits gravés. Il en est de même des plis des vêtements du Christ, du livre fermé qu'il tient et de son siège. Les ornements du dossier sont également gravés. Quant au tabouret sur lequel il pose ses pieds, il a été en grande partie creusé, pour recevoir une mince couche de mastic colorié. Il est possible que le mastic remplissait également les plis des draperies et les ornements du siège.

Cette œuvre dépourvue de tout élément plastique rejoint un certain nombre d'autres pièces byzantines de la fin du Moyen Âge. Rappelons, d'une part, les petites Déisis gravées de certains épistyles d'iconostases conservées à Smyrne et à Thèbes (XIII[e]-XIV[e] s.) (n[os] 18, 41) et d'autre part, l'image de l'archange Michel, au Musée d'Istanbul. Cette dernière pièce est particulièrement apparentée (v. les cheveux, les plis gravés, n° 163). Cette technique se rapproche à celle du sarcophage d'Arta, avec ses figures impériales et angéliques, qui est une œuvre du XIII[e] siècle (n° 152). Rien ne s'oppose à ce que le Christ de Mistra lui soit plus ou moins contemporain. Nous avons relevé plus haut le goût pour ce genre de sculpture plate à l'époque des Paléologues, qui parallèlement avait pratiqué un art plastique dans le vrai sens du mot, et même plus que les époques précédentes. Les ornements à fleurs à quatre pétales, sur le dossier, se retrouvent sur la dalle circulaire avec image d'un empereur anonyme, à la place Angaran, à Venise et cela devrait dater ce dernier relief et son pendant à Dumbarton Oaks, de l'époque Paléologue (n° 150).

BIBLIOGRAPHIE. — P. PERDRIZET, dans *Monuments Piot* 10, 1903, p. 136, fig. 18. L. BRÉHIER, *Sculpture*, p. 66, pl. XV. G. MILLET, *Mistra*, pl. 51, II. LANGE, *l. c.*, p. 100-130 avec fig.

167. Callista près de Castoria. Icône en bois de saint Georges. Fin XIIIe siècle ? (pl. CXLII).

Je ne connais cette pièce (2,90 m de hauteur) que par des photographies. On peut la ranger parmi les représentations « colossales » qui tiennent une certaine place dans les peintures des églises du XIVe siècle (Kahrié Djami, Lesnovo, Berendé). On y retrouve saint Georges, mais (du moins actuellement) sans images de sa Vie autour de lui. Cette fois le saint, en très haut-relief, est vu de face. Le visage imberbe du saint est très beau, il respire l'élévation de l'esprit et une volonté ferme. Belle facture lisse du visage, des cheveux bouclés, de la cuirasse et du manteau. Comme le propose Lange, l'icône a pu être confectionnée pour l'église de Callista. Celle-ci fut construite en 1286-7 et dédiée à saint Georges.

Sans être identique, l'art de cette sculpture rappelle assez celui de l'icône en bois du Musée Byzantin d'Athènes, provenant de Castoria, et ceci nous permet de considérer les deux sculptures comme des produits d'un atelier local (v. *infra*). Sotiriou attribuait les deux icônes en bois à Constantinople, à cause de leur qualité ; Lange penche vers un atelier local, et nous le suivons. La proximité des pays latins et des retables sculptés qu'on y voyait, a pu inciter les artistes locaux à se lancer dans cet art.

BIBLIOGRAPHIE. — G. SOTIRIOU, dans *Mélanges Diehl* II, p. 180, pl. XIV. LANGE, *l. c*, fig. 50.

168. Athènes. Musée Byzantin, n° 89. Icône en bois de saint Georges. XIIIe-XIVe siècle (pl. CXLII).

Icône en bois. 72 × 107 cm. Provient de Castoria. Sur le champ principal, relief de saint Georges en prière à droite, vers un segment de ciel. Il est entouré, de trois côtés, par deux anges devant l'Hetimasie et deux rangées de petites scènes de la vie de ce saint. Saint Georges est en costume militaire, imberbe, cheveux légèrement bouclés. A ses pieds un bouclier en forme d'écusson de type occidental. La sculpture est à surfaces lisses et simples, notamment le visage, la cuirasse, le manteau. L'iconographie suit une tradition byzantine, pour les images des saints guerriers. En dehors des exemples russes, nombreux mais tardifs, citons les images des deux saints Théodore, qui ont dû avoir pour prototype une icône à la cathédrale de Serrès qui leur est dédiée.

Comme nous l'avons dit plus haut (Introduction, p. 23), les icônes de ce genre, avec un saint en relief entouré de petites peintures, se laissent observer à Byzance depuis l'an 1000 environ. Mais les exemples en bois du XIIIe-XIVe siècle portent tous des traces d'influences latines. Il a dû exister une influence italienne, en retour de flamme, qui a fait le succès de ce genre d'icônes sous les Paléologues, peut-être seulement en Macédoine, où l'on a enregistré plusieurs exemples de sculptures en bois à sujets religieux, allant du XIIe au XIVe siècle (cette icône de Castoria, une autre, contemporaine, à Callista près de Castoria, une troisième de saint Clément, à Ohrid, et les portes en bois provenant de Saint-Nicolas de cette même ville) (v. les notices consacrées à chacun de ces monuments). En dehors de ce groupe, je ne connais, pour la même époque, qu'une grande icône en bois du même saint Georges, récemment trouvée en Crimée, actuellement au Musée de Kiev. Mais cette fois, sont en relief aussi bien la figure du saint militaire que les petites scènes de sa Vie qui l'entourent.

BIBLIOGRAPHIE. — G. SOTIRIOU, dans *Mélanges Ch. Diehl*, II, p. 171 et suiv., pl. XV. ORLANDOS, dans Ἀρχεῖον B. 1936, p. 168, fig. 17. BETTINI, *La scultura bizantina* 2, p. 47 et suiv. LANGE, *l. c.*, fig. 49.

169. Ohrid. Saint-Clément. Statue en bois de saint Clément. 1300 env. (pl. CXLIII).

Une très belle œuvre de 140 cm de hauteur. La planche du fond n'est conservée que fragmentairement et le bas de la figure a également souffert. Saint Clément (un saint local de ce nom, un des évangélisateurs de la Macédoine slave) est représenté de face, dans un style très monumental. Longue barbe pointue schématisée, expression d'un sérieux sévère. Cette statue a dû former un « gisant » sur le sarcophage en bois du saint. Revêtu d'un omophorion d'évêque, il tient un évangile. La sculpture est probablement contemporaine de l'église dédiée à ce saint qui est de 1300 environ, mais elle pourrait aussi être plus ancienne (du XIIe-XIIIe s. ?), à en juger d'après l'attitude frontale et strictement symétrique du personnage. Fort curieusement, on trouve des « gisants » sculptés de saints en bois tout à fait semblables, en Russie, où on continuera à en produire jusqu'au XVIIe siècle (v. des exemples au « Musée Russe » de Léningrad).

BIBLIOGRAPHIE. — F. MESESNEL, dans *Atti del IV Congresso di studi Biz.*, 1934, en 1940, t. 2, p. 264 et suiv., pl. LXXV. LANGE, *l. c.*, fig. 51.

170. Tirnovo. Tsarevec. Fragments d'un gisant. Milieu du XIVe siècle (pl. CXLIV).

Des fouilles récentes sur l'emplacement du palais des rois bulgares ont fait apparaître un gros fragment d'un sarcophage, avec une partie de la figure d'un gisant. Nos deux photographies montrent la partie conservée de ce gisant dont les pieds sont tournés d'un même côté, comme sur les portraits peints, — modèles probables de ce relief. Le gisant représentait un prince bulgare, à en juger d'après l'aigle bicéphale qui décore les chaussures du gisant. A ma connaissance, les Byzantins n'ont jamais eu recours à la formule du sarcophage avec gisant.

BIBLIOGRAPHIE. — T. VELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, dans *Art et Société à Byzance sous les Paléologues* (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, n° 4) Venise, 1971, p. 137, fig. 58.

171. Prizren (environs de) **en Macédoine yougoslave.** Portrait du roi serbe Étienne Dušan (?). Vers 1352 (pl. CXLIV).

Le relief que nous reproduisons figure un personnage agenouillé revêtu de la dalmatique. Il est vraisemblable — sans que ce soit certain — qu'il s'agit de l'effigie du roi serbe Étienne Dušan († 1352) qui pouvait se trouver au-dessus de son tombeau. Cette sculpture fragmentaire a été trouvée lors des fouilles des ruines de l'église des Archanges près de Prizren, qui fut une fondation de ce roi et le lieu de sa sépulture.

Tous les fragments de sculpture architecturale trouvés dans cette église portent l'empreinte d'une forte influence occidentale. La figure agenouillée témoigne dans le même sens, et si — ce qui nous paraît fort possible — il s'agit bien d'une effigie royale, l'intérêt de cette pièce serait particulièrement grand : comme le gisant royal de Tirnovo, le portrait sculpté de Prizren donnerait la mesure du dépassement de la tradition proprement byzantine par les arts qu'on pratiquait au XIVe siècle, dans l'entourage immédiat des souverains slaves balkaniques.

BIBLIOGRAPHIE. — M. GRUJIĆ, dans *Glasnik* de la soc. Scient. de Skoplje III, 1927, p. 239 et suiv. C. NENADOVIĆ, *Les Saints Archanges près de Prizren. La fondation votive de Dušan* (en serbe), Belgrade, 1966 ; le même, dans *Zbornik* des Beaux-Arts (en serbe) 5, Novi-Sad, 1969, p. 273 et suiv. J. MAKSIMOVIĆ, *Sculptures serbes du moyen âge* (en serbe avec long résumé français), Novi Sad, 1971, p. 110-111 avec fig. T. VELMANS, *l. c.* (v. notice n° 170), p. 137, fig. 59.

INDEX POUR LES DEUX VOLUMES

Le volume I traite des *sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècles)* publié en 1963, sans index. Voir l'avant-propos.

TABLE DES PLANCHES

PREMIER CHAPITRE. **Les sculptures du XIe siècle.** Planches I à LXII.

CHAPITRE II. **Les sculptures du XIIe-XIIIe siècle.** Planches LXIII à XCVIII.

Pl. LXXXII : a. b. Athènes. Musée byzantin. - c. Corinthe. Musée.
Pl. LXXXIII : a, b. Athènes. Musée byzantin. - c. Venise. San Marco.
Pl. LXXXIV : a. b. Athènes. Musée byzantin. - c. Corinthe. Musée.
Pl. LXXXV : a. Argos. Musée. - b. Athènes. Musée byzantin. - c. Chalkis. Musée. - d. Thèbes. Musée.
Pl. LXXXVI : a, b. Sofia. Musée. - c. Molivoskepastos (Molivi). - d. Thèbes.
Pl. LXXXVII : Ohrid. Saint-Nicolas (autrefois).
Pl. LXXXVIII, LXXXIX : Athènes. Musée byzantin.
Pl. XC : a. Thessalonique. Musée. - b. Venise. San Marco. - c. Bari.
Pl. XCI : a, b. Torcello.
Pl. XCII : Venise. San Marco.
Pl. XCIII : a. Washington. Dumbarton Oaks. - b. Athènes. Musée byzantin. - c. Thessalonique. - d. Istanbul. Musée.
Pl. XCIV : Venise. San Marco.
Pl. XCV : a. Venise. San Marco. - b. Caorle près de Venise.
Pl. XCVI, XCVII : Athènes. Musée byzantin.
Pl. XCVIII : a. Athènes. Musée byzantin. - b. Thèbes. Musée. - c. Arta.

CHAPITRE III : **Les sculptures des XIII[e] et XIV[e] siècle.** Planches XCIX à CXL.

Pl. XCIX-CI : Istanbul. Musée.
Pl. CII : a-d. Venise. San Marco.
Pl. CIII : a. Reims, cathédrale. - b, c. Skopje. Musée.
Pl. CIV-CV : Istanbul. Musée.
Pl. CVI-CVIII : Istanbul. Kahrije Djami.
Pl. CIX : a-d. Istanbul. Musée.
Pl. CX : Istanbul. a. Kahrije Djami. - b, c, d. Musée.
Pl. CXI : a-e. Paris. Musée de Cluny.
Pl. CXII : a, b, c, Istanbul. Musée.
Pl. CXIII : a. Istanbul. Musée. — b. Athènes. Musée byzantin.
Pl. CXIV-CXVI : Istanbul. Musée.
Pl. CXVII : a. Istanbul. Musée. - b. Washington. Dumbarton Oaks.
Pl. CXVIII : a, b. Istanbul. Musée.
Pl. CXIX : a. Istanbul. Musée. — b. Athènes. Musée byzantin.
Pl. CXX : a-d. Apidia en Laconie.
Pl. CXXI-CXXII : Arta. Église Sainte-Théodora.
Pl. CXXIII : Arta. a. Église des Blachernes. - b, c, d. Église Sainte-Théodora.
Pl. CXXIV-CXXVI : Arta. Église des Blachernes.
Pl. CXXVII : a. Arta. Église des Blachernes. - b. Mistra. Musée.
Pl. CXXVIII-CXXIX : Arta. Parigoritissa.
Pl. CXXX : a. Bari. - b. Brindisi. - c. Athènes. Musée byzantin.
Pl. CXXXI : a, b. Ano Volo Episcopi (Thessalie). - c, d. Porta Panaghia (Épire).
Pl. CXXXII : a. Zoodohos Pigi (Cithère). - b. Kriezoti (Eubée). - c. Apidia en Laconie.
Pl. CXXXIII : a. b. Thessalonique.
Pl. CXXXIV : a-d. Mistra.
Pl. CXXXV : a-e. Mistra.
Pl. CXXXVI-CXXXIX : Ohrid. Cathédrale Sainte-Sophie.
Pl. CXL : Rouen. Musée des Antiquités.
Pl. CXLI : a. Serrès. - b. Istanbul. Musée.
Pl. CXLII : a. Callista. - b. Athènes. Musée byzantin.
Pl. CXLIII : a, b. Ohrid. Église Saint-Clément.
Pl. CXLIV : a, b. Tirnovo, fouilles. - c. Skopje. Musée.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE A. BONTEMPS
LIMOGES (France)

N° d'éditeur : 1440
Dépôt légal : 1er trimestre 1976

ISBN : 2-7084-0002-9



a

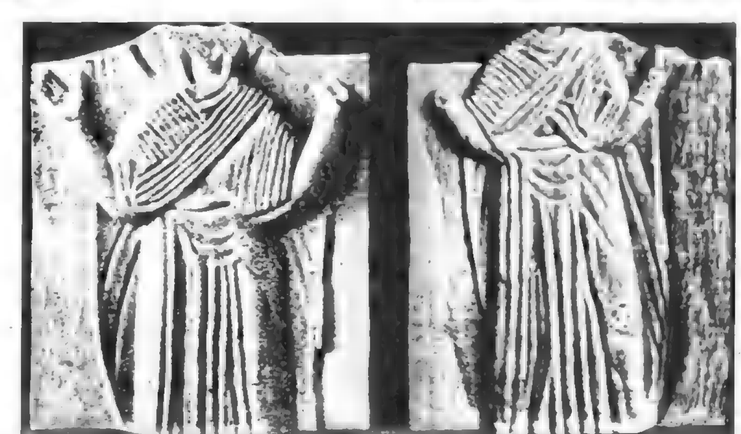


a - n° 1. Istanbul. Musée. Vierge Orante provenant des Manganes. *(Phot. Musée).*
b - n° 3. Istanbul. Musée. Vierge Odigitria. *(Phot. Musée).*


a


b

a - nº 4 bis. Thèbes. Musée. Vierge dans un tympan *(d'après Orlandos)*.
b - nº 53. Athènes. Musée Byzantin. Vierge Orante. *(Phot. Musée)*.
c - nº 2. Istanbul. Musée. Dalle provenant des Manganes. Avers et revers *(d'après Lange)*.


c


a



b

a, b - nos 7a et 7b. Istanbul. Musée. Dalle bilatérale avec cynocéphales. *(Phot. Musée)*.
c - nº 4. Istanbul. Musée. Ascension d'Alexandre. *(Phot. Grabar)*.


c



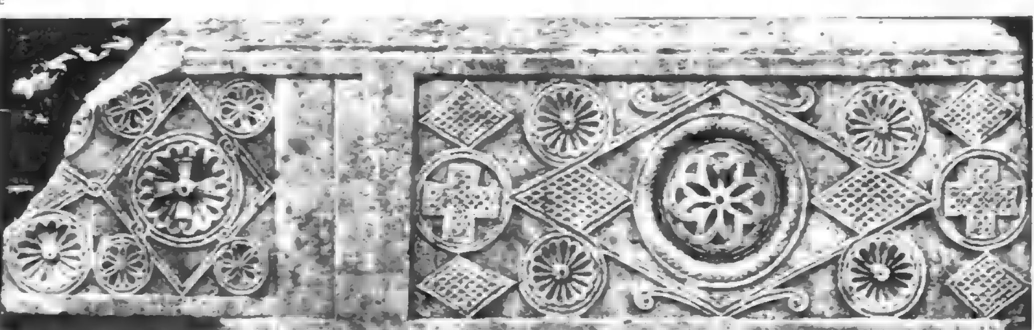
a



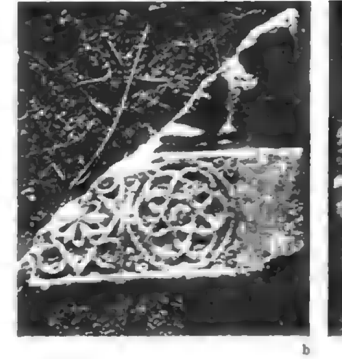
b

a - nº 5. Istanbul. Musée. Dalle avec un éléphant. *(Phot. Grabar).*
b, c - nº 11. Sençikler en Phrygie. Deux reliefs. *(Phot. N. Firatli).*

c





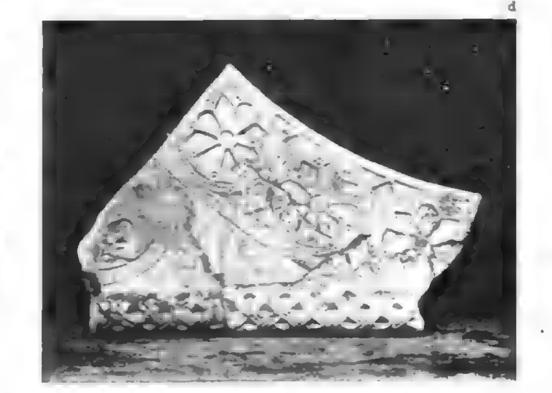


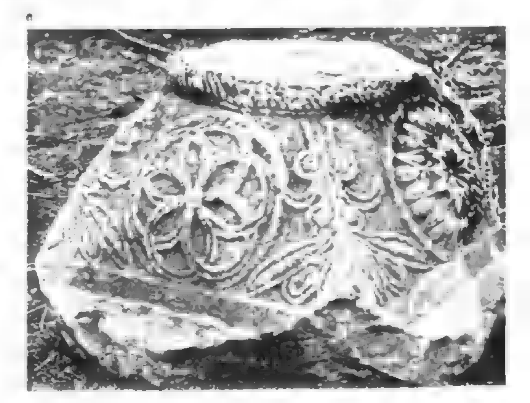
b



d

e





a-e - nº 11. Sençikler en Phrygie. Cinq reliefs. *(Phot. N. Firatli).*



a



b



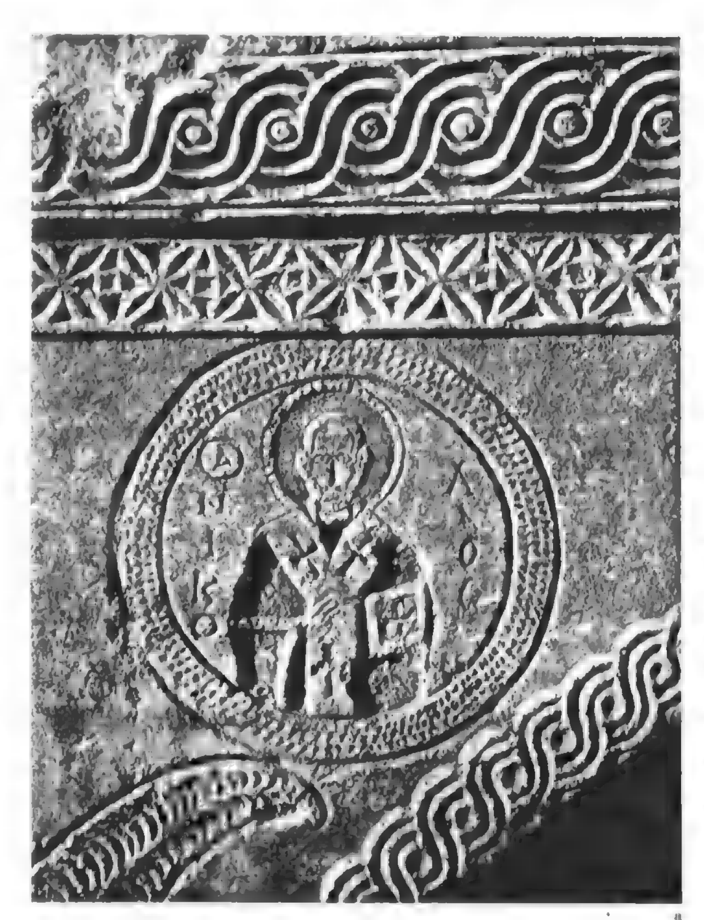
c



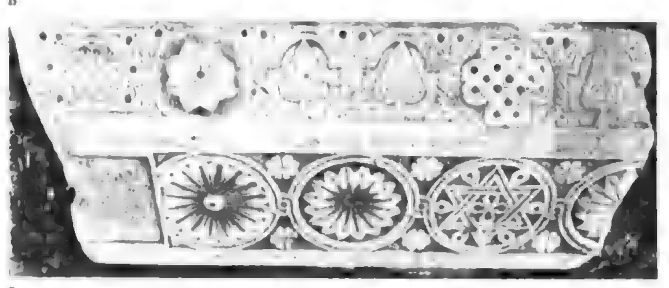
a-c - n° 11. Sençikler en Phrygie. Trois reliefs. *(Phot. N. Firatli).*

a - n° 11. Sençikler en Phrygie. Une archivolte. *(Phot. N. Firatli).*

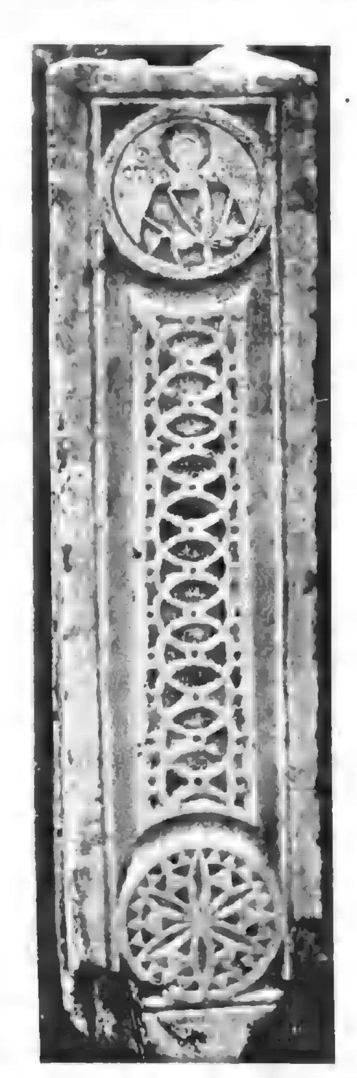
b, c - n°s 16 et 17. Afyon karahisar. Musée. Deux reliefs *(d'après MAMA).*

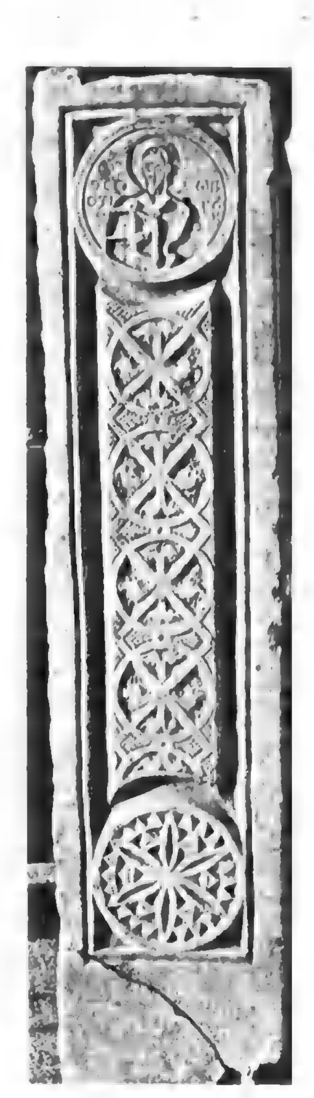

a

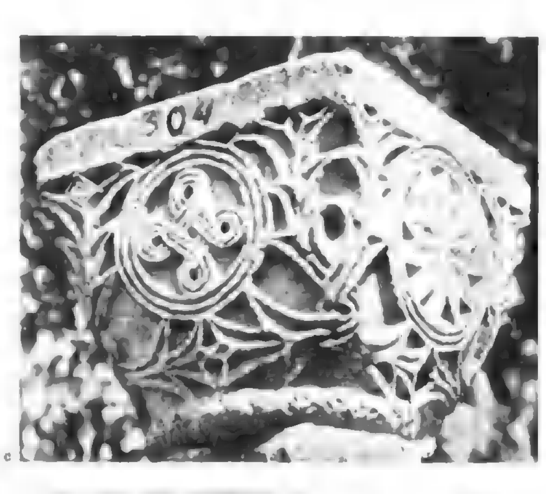

b


c

a, b - n° 11. Sençikler en Phrygie. Deux reliefs. *(Phot. N. Firatli).*
c - n° 43 bis. Istanbul. Musée. Relief. *(Phot. Musée).*






c


d

a, b - n° 11. Sençikler en Phrygie. Deux reliefs. *(Phot. N. Firatli).*



a

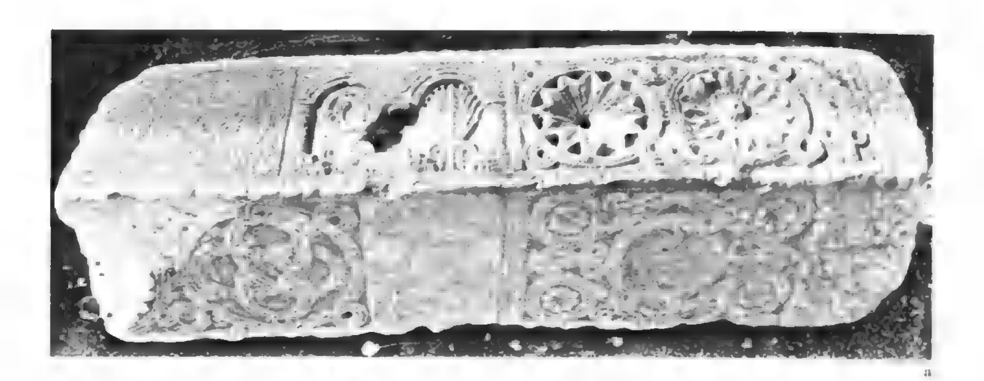


b



c

a-c - n[os] 12, 14, 15. Bursa (Brousse). Chapiteaux. *(Phot. Musée).*

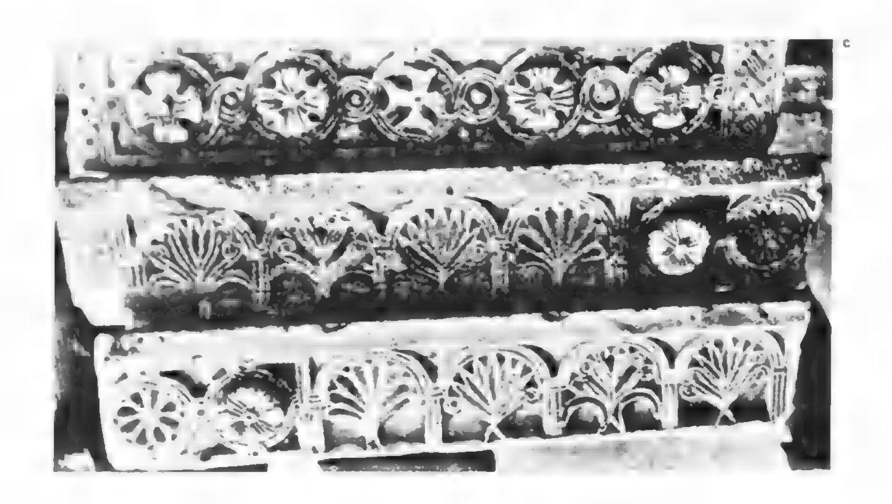


a



b

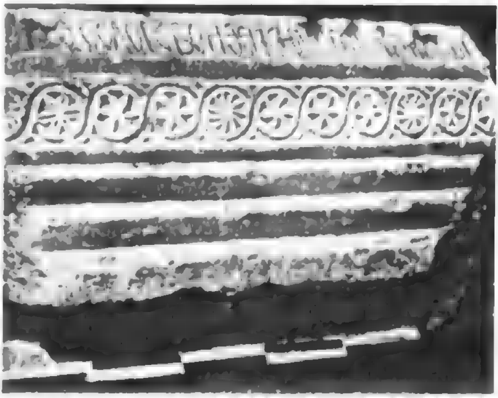
a, b - n° 18. Afyon karahisar. Musée. Deux reliefs *(d'après MAMA)*.
c - n° 19. Bakay. Reliefs *(d'après MAMA)*.



c



a



b

c

a-d - nos 23, 24, 25, 26. Smyrne. Musée. Quatre reliefs *(d'après Orlandos)*.

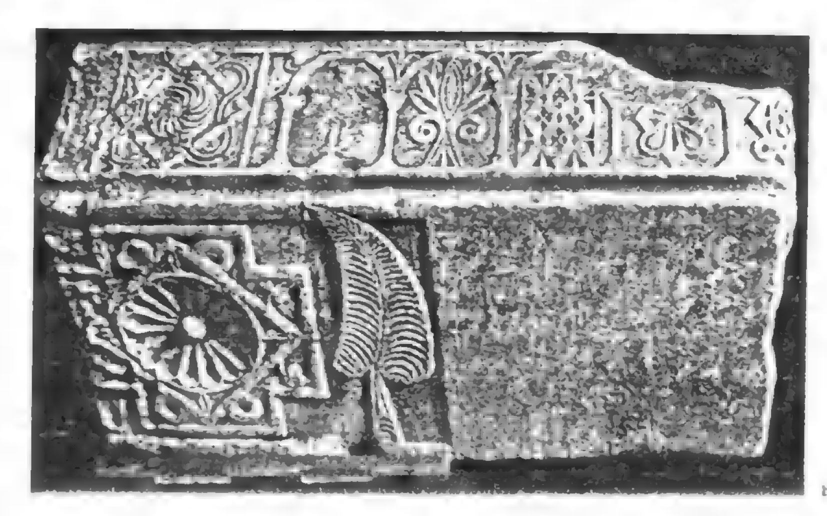


d

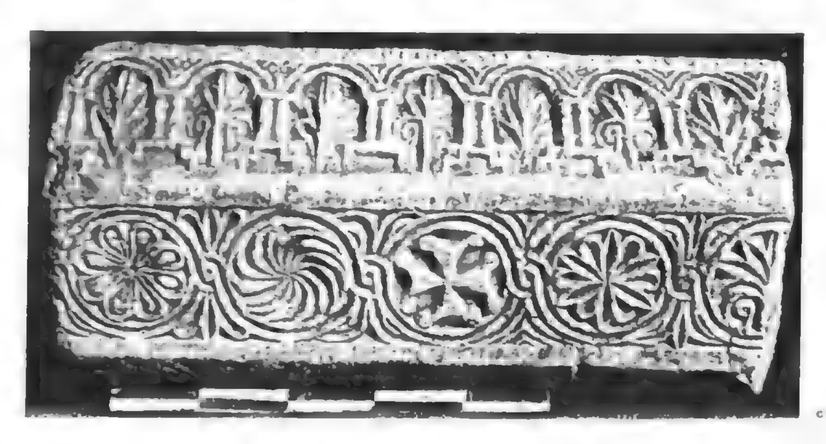




a



b

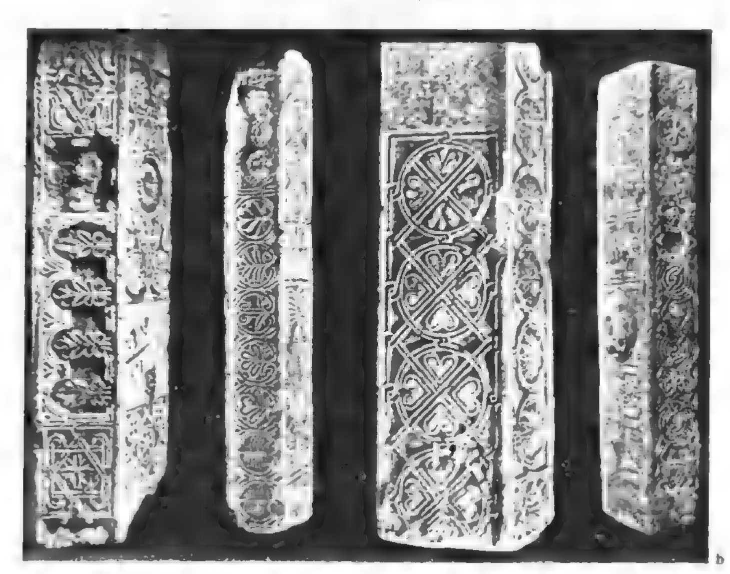


c

a-c - nos 28, 29, 30. Smyrne. Musée. Trois reliefs *(d'après Orlandos)*.



a

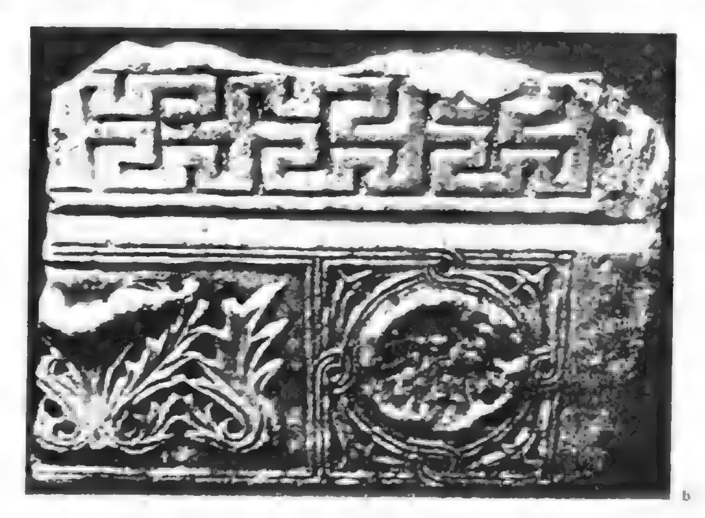


b

a, b - nos 31 à 38. Smyrne. Musée. Huit reliefs *(d'après Orlandos)*.



a



b



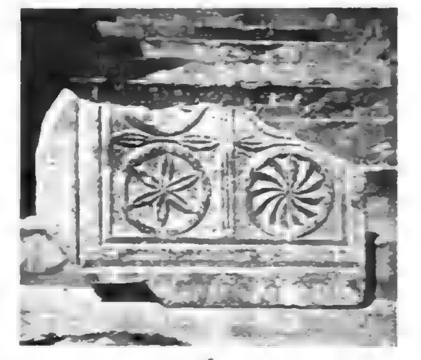
c

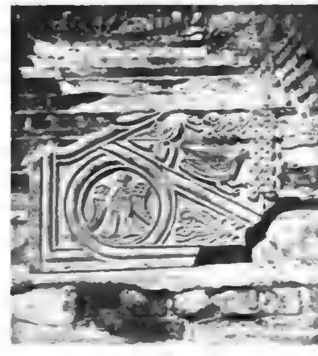
a, b, c - nos 39, 40, 41. Smyrne. Musée. Trois reliefs *(d'après Orlandos)*.



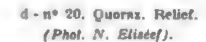


a, b - nº 42. Yali Bagal. Relief. *(d'après MAMA).*



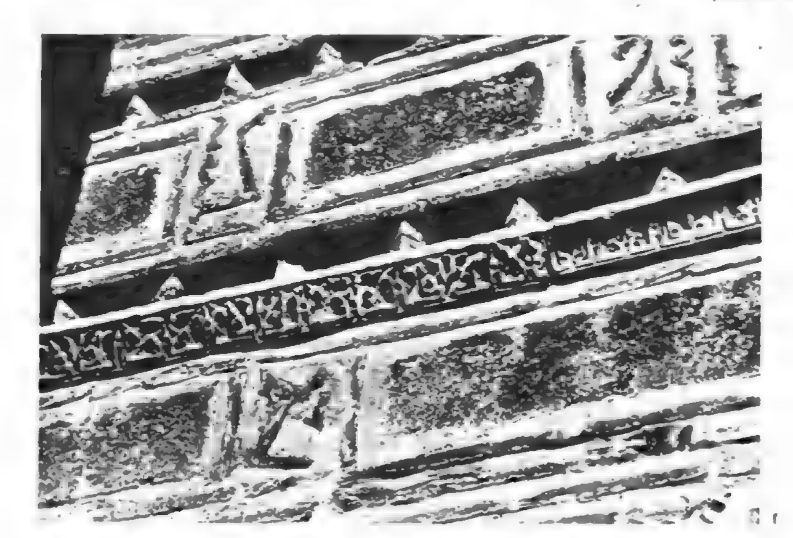




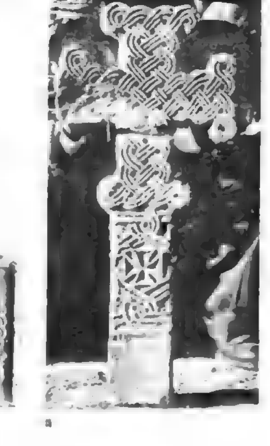


c, e - nº 6. Istanbul. Sainte-Irène. Dalle bilatérale avec deux reliefs. *(Phot. Grabar).*

d - nº 20. Quoraz. Relief. *(Phot. N. Elisséef).*

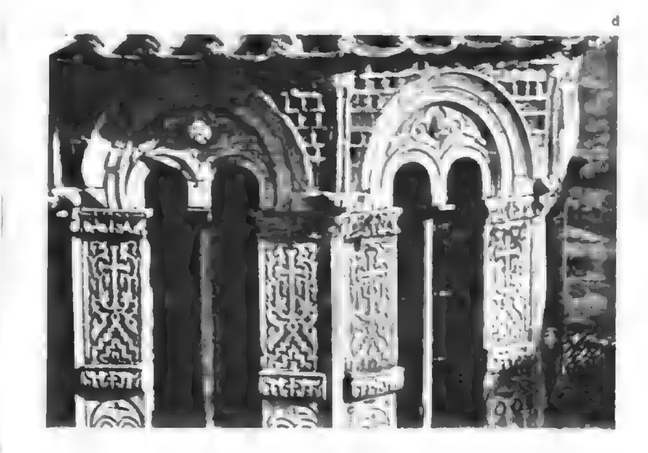


f - nº 44. Saint-Luc en Phocide. Façade de l'église de la Vierge (détail). *(Phot. E. Stikas).*





b - Istanbul. Musée. Dépôt. Dalle avec croix. *(Phot. Musée).*
a, c, d, e - nº 44. Saint-Luc en Phocide. Église de la Vierge. Tambour. *(Phot. E. Stikas).*

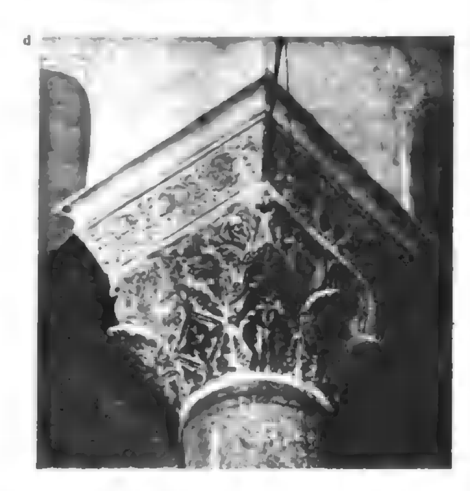





a


b


c


d

a-d - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Église de la Vierge. Quatre chapiteaux. *(Phot. E. Stikas).*


a

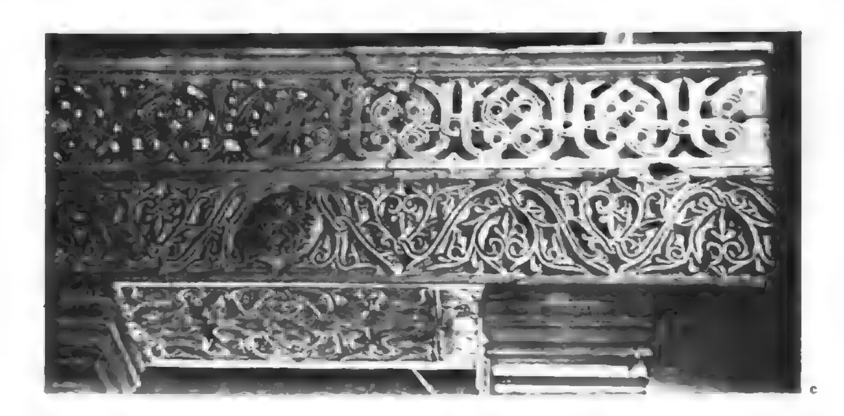
a - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Église de la Vierge. Cadre d'icône. *(Phot. E. Stikas).*


d

b - n° 45 bis. Saint-Nicolas-des-Champs en Béotie. Chapiteau sculpté. *(Phot. Ch. Bouras).*


a


b


c

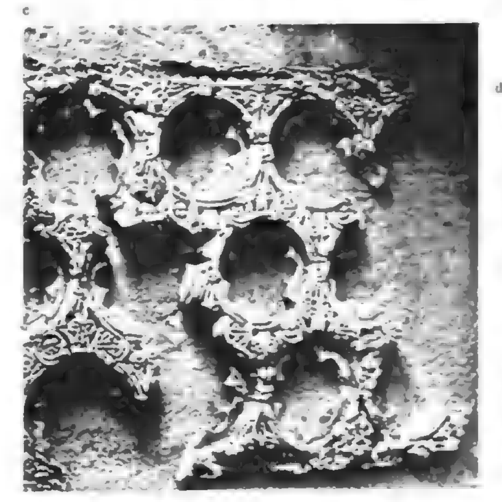
a, b, c - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Église de la Vierge. Iconostase. *(Phot. E. Stikas)*.


a

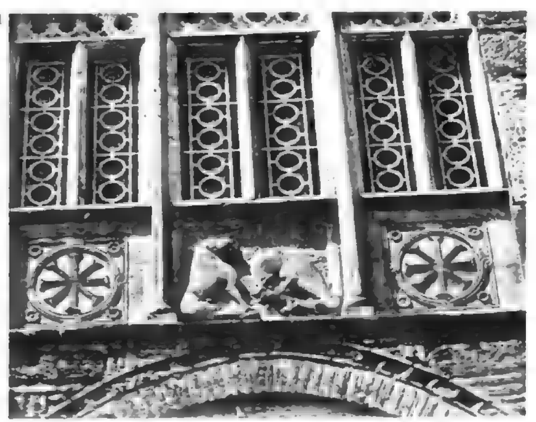

b

a-d - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Catholicon. Vues extérieures (quatre détails). *(Phot. E. Stikas)*.

c



d





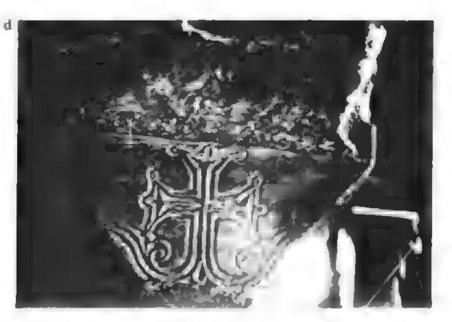
a



b



c



d



e

a - Makrinitza. Chapiteau. *(Phot. G. Miles).*
b, c, d, e - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Catholicon. Trois chapiteaux et une dalle sculptée (fragment).
(Phot. E. Stikas)



a



b

n° 44. Saint-Luc en Phocide. a - Catholicon. Une frise sculptée sous une mosaïque.
b - La tombe vide de saint Luc. *(Phot. E. Stikas).*



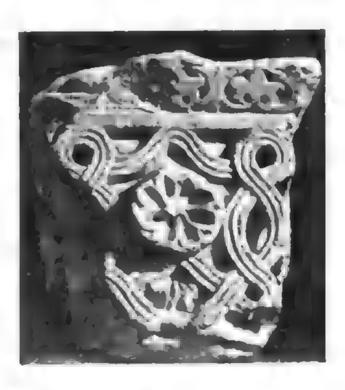
a

b



c

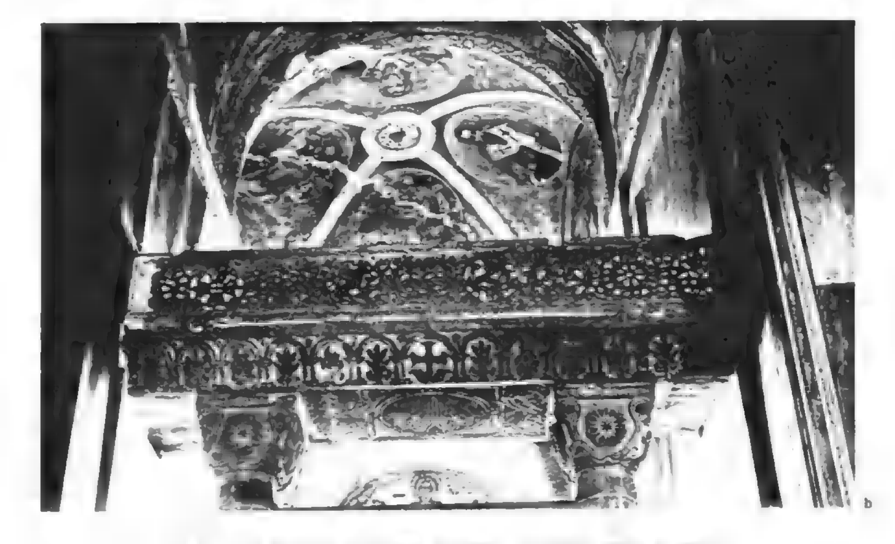




nº 44. Saint-Luc en Phocide. a, b - Catholicon. Deux vues de l'iconostase.
c - Deux vues d'un chapiteau d'iconostase trouvé hors des fouilles *(Phot. E. Stikas)*.



a



b

a, b - nº 44. Saint-Luc en Phocide. Catholicon. Iconostase. *(Phot. G. Miles)*.



c

c - Saint-Luc en Phocide. Une partie d'une iconostase trouvée pendant les fouilles. *(Phot. E. Stikas)*.



b

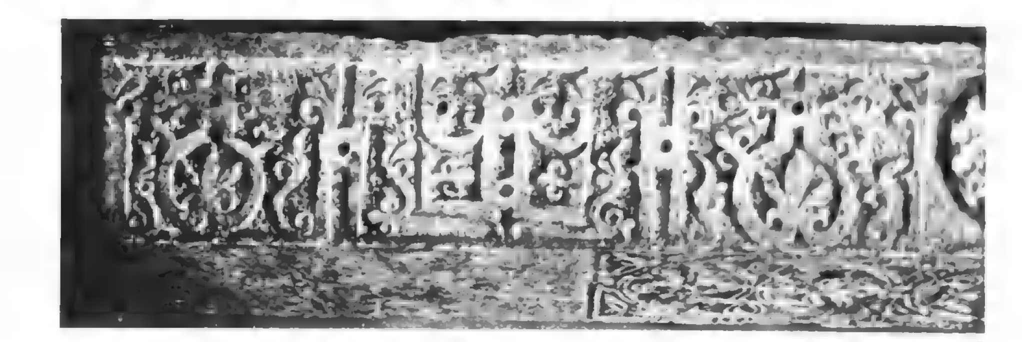


c



a

a, b, c - n° 44. Saint-Luc en Phocide. Encadrement d'un arc et chancel. (*Phot. E. Stikas*).



a

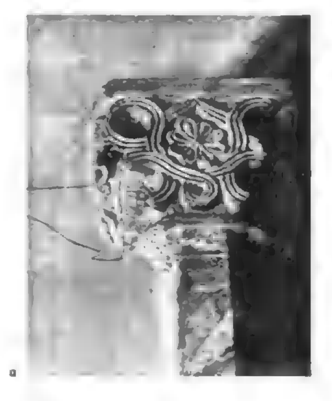


b



c

a-c - n° 45. Saint-Luc en Eubée. Reliefs et inscription. (*Phot. E. Stikas*).



a



c



b



d

a-d - n° 45. Saint-Luc en Eubée. Reliefs. *(Phot. E. Stikas).*



e

e - Makrinitza. Chapiteau. *(Phot. G. Miles).*

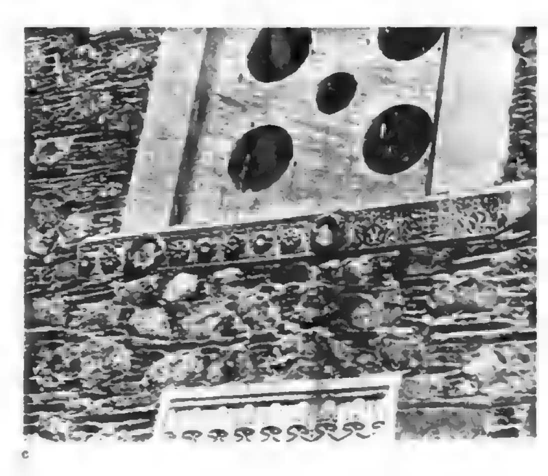


a

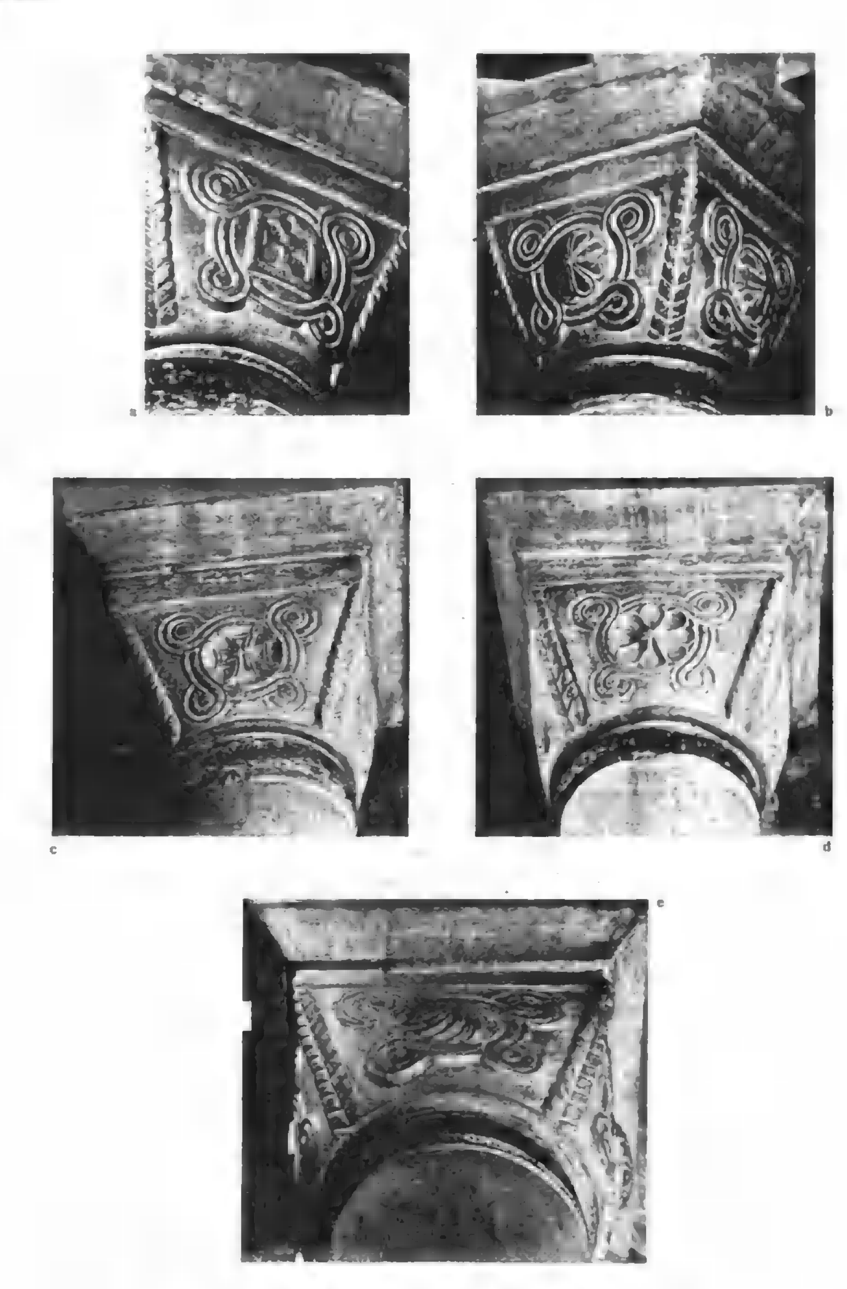


b

a, b, c - n° 45. Saint-Luc en Eubée. *(Phot. E. Stikas).*



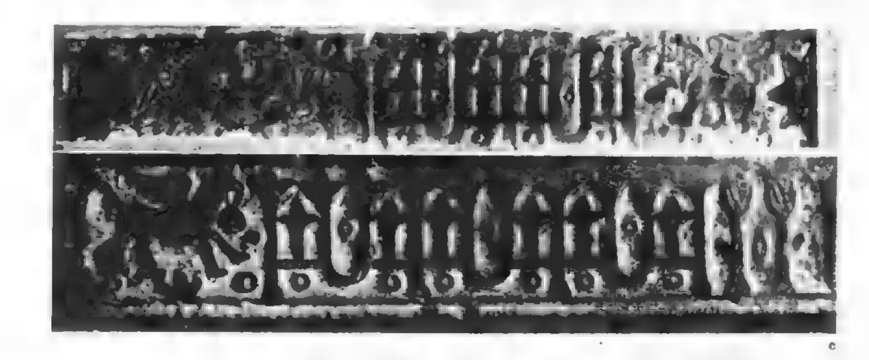
c

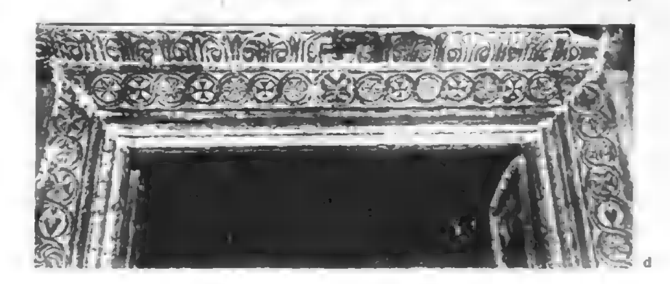


a-e - n° 47. Thessalonique. Église de la Vierge tôn Chalkéôn. Chapiteaux. *(Phot. Ch. Bouras)*.









a-d - n° 46. Castoria. Église des Anargyres. *(Phot. G. Miles)*.

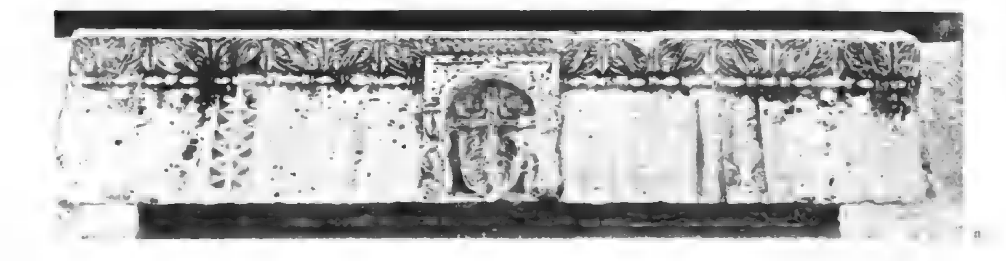

a

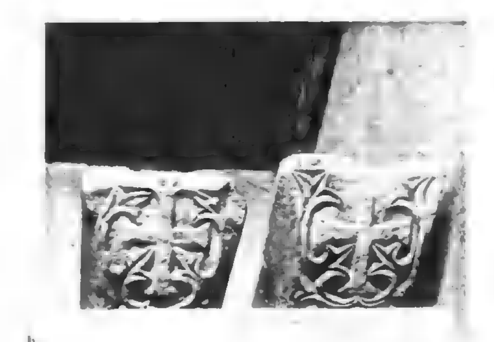

b


c

a, b, d - n° 46. Castoria. Église des Anargyres.
c - n° 48. Nauplie. Église dite Hagia Moni. Un chapiteau.


d


a


b


c

a, b - n° 49. Daphni. Trois reliefs. *(Phot. G. Miles et M. Panayotidis).*
c - Agnandi en Locride. Un relief. *(Phot. G. Miles).*



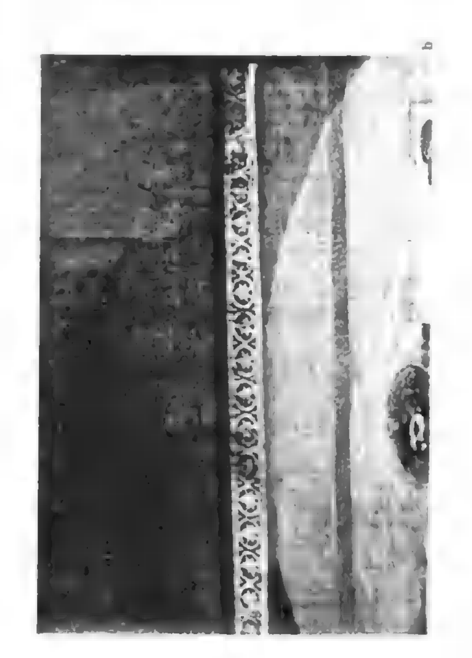
c



d



a



b

a, b, c, d - n° 49. Daphni. Corniches ornementées. (Phot. G. Miles).



a



b



c

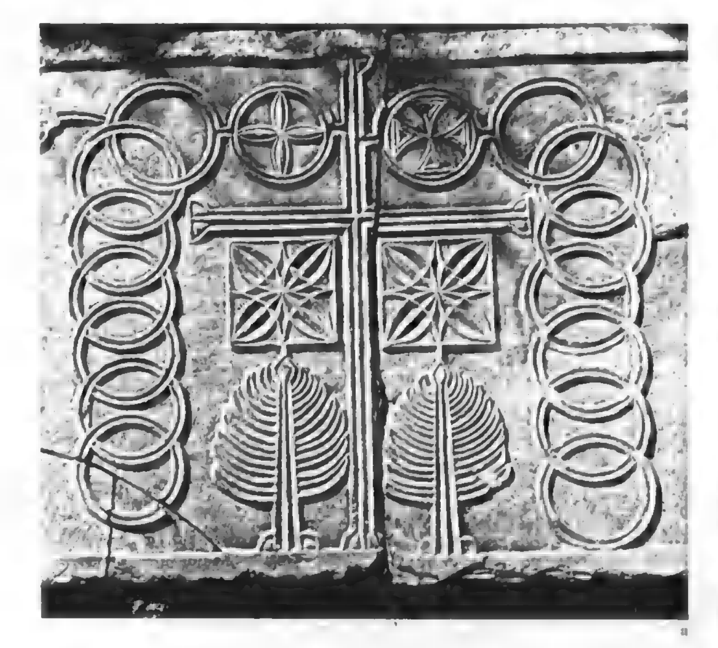
a, b, c - nos 58, 55 et 59. Athènes. Musée Byzantin. Trois reliefs. Aigles. Lettres coufiques.

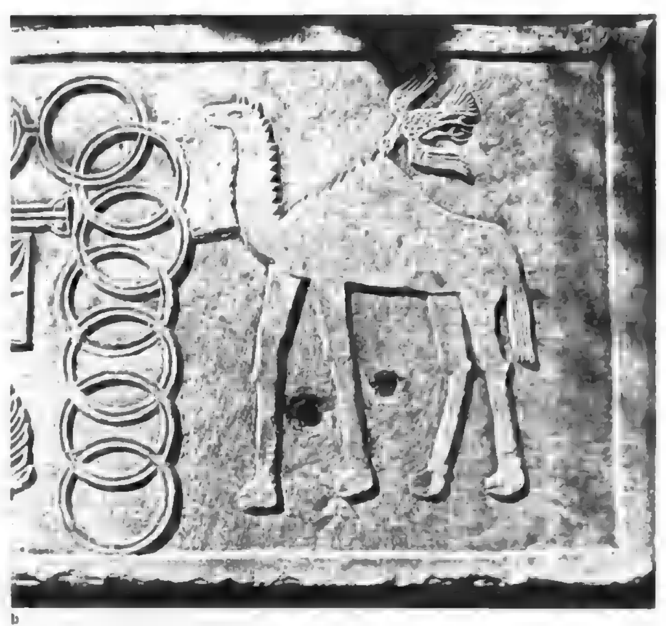

a


b


c

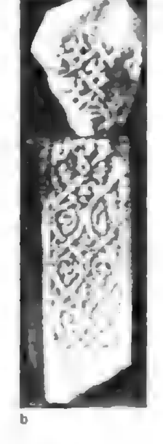
a, b, c - nº 50. Prespa. Fragments de dalles funéraires. *(Phot. Moutsopoulos).*

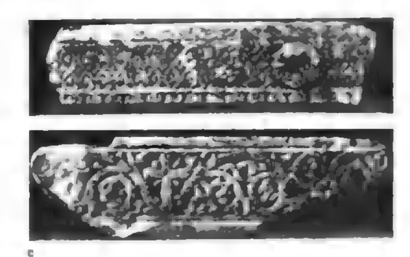

a


b

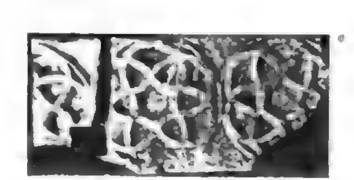
a, b - nº 50. Prespa. Dalle funéraire. *(Phot. Moutsopoulos).*


a


b


c


d

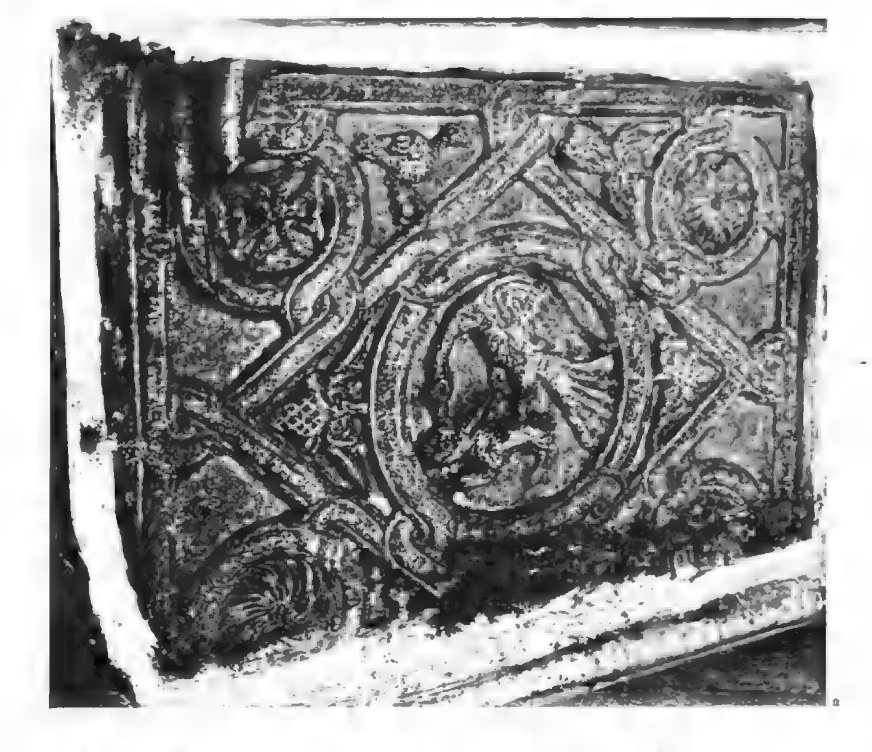

e

51

a-e - nº 60. Kriezoti. Reliefs.
(d'après Orlandos).


f

f - nº 64. Serres. Reliefs.

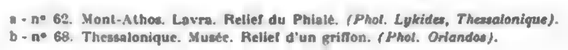

a


b

a, b - nº 62. Mont-Athos. Lavra. Reliefs du Phialé. *(Phot. Lykides, Thessalonique).*



a


a - n° 62. Mont-Athos. Lavra. Relief du Phialé. *(Phot. Lykides, Thessalonique).*
b - n° 68. Thessalonique. Musée. Relief d'un griffon. *(Phot. Orlandos).*



b



d



c



b

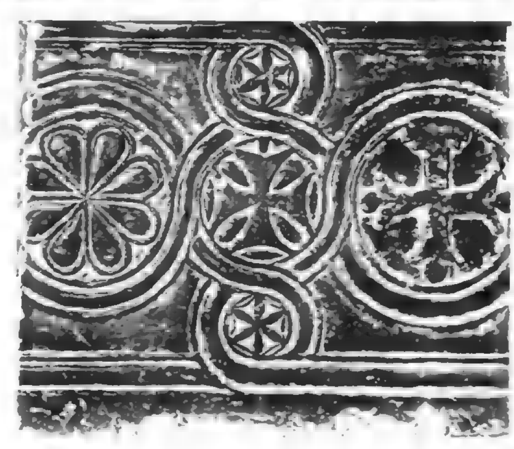


a

a-d - n° 69. Ohrid. Cathédrale. Petits piliers de l'iconostase. *(Phot. Mon. Hist. Yougosl.).*

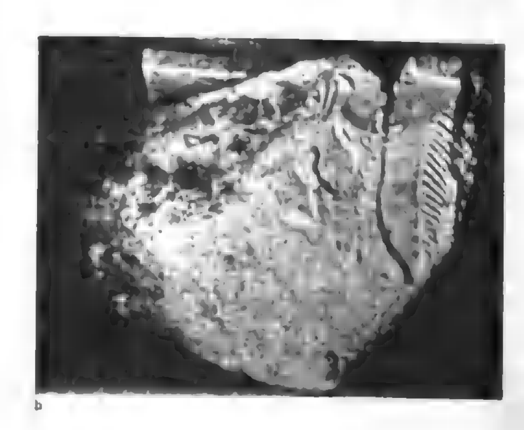

a


b


c

a-c - n° 69. Ohrid. Cathédrale. Trois chancels.
(Phot. Mon. Hist. Yougosl.).


a


b

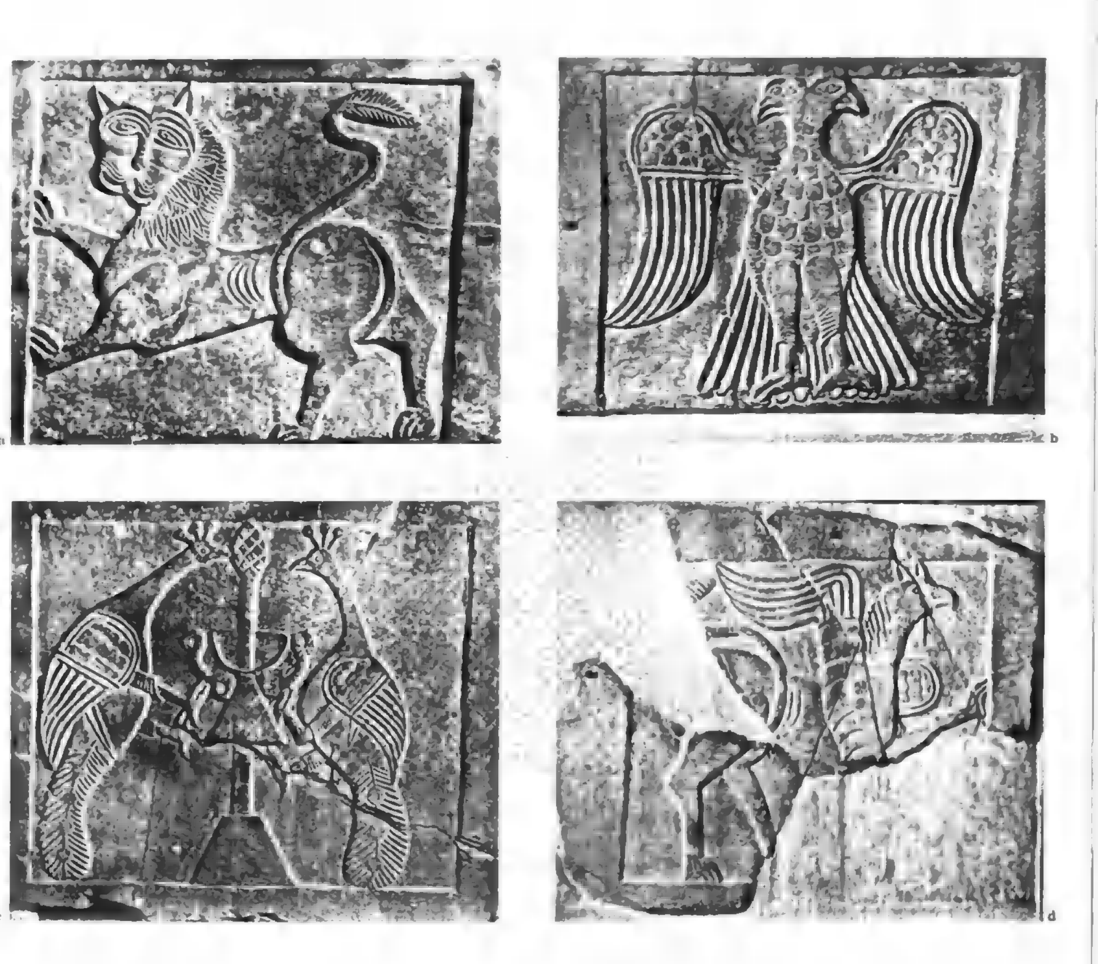

c


d


e

a, b, c - n° 70. Sofia. Musée. Chapiteau. *(Phot. Musée).*
d, e - n° 69. Ohrid. Cathédrale. Deux chancels.
(Phot. Mon. Hist. Yougosl.).

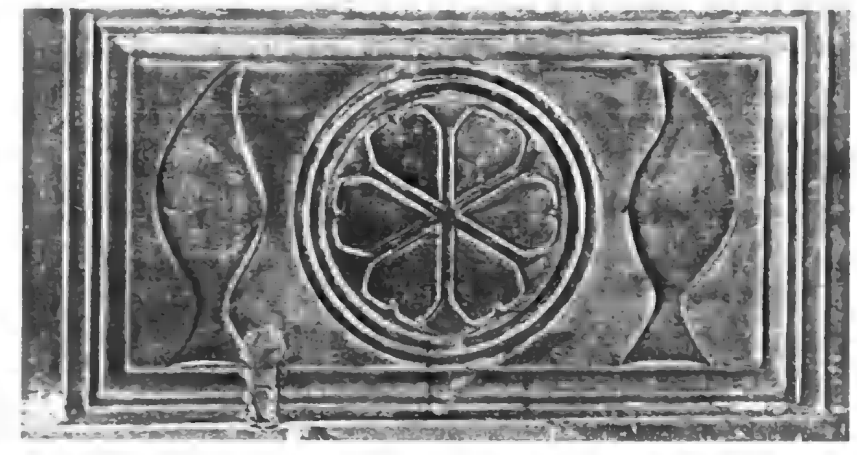




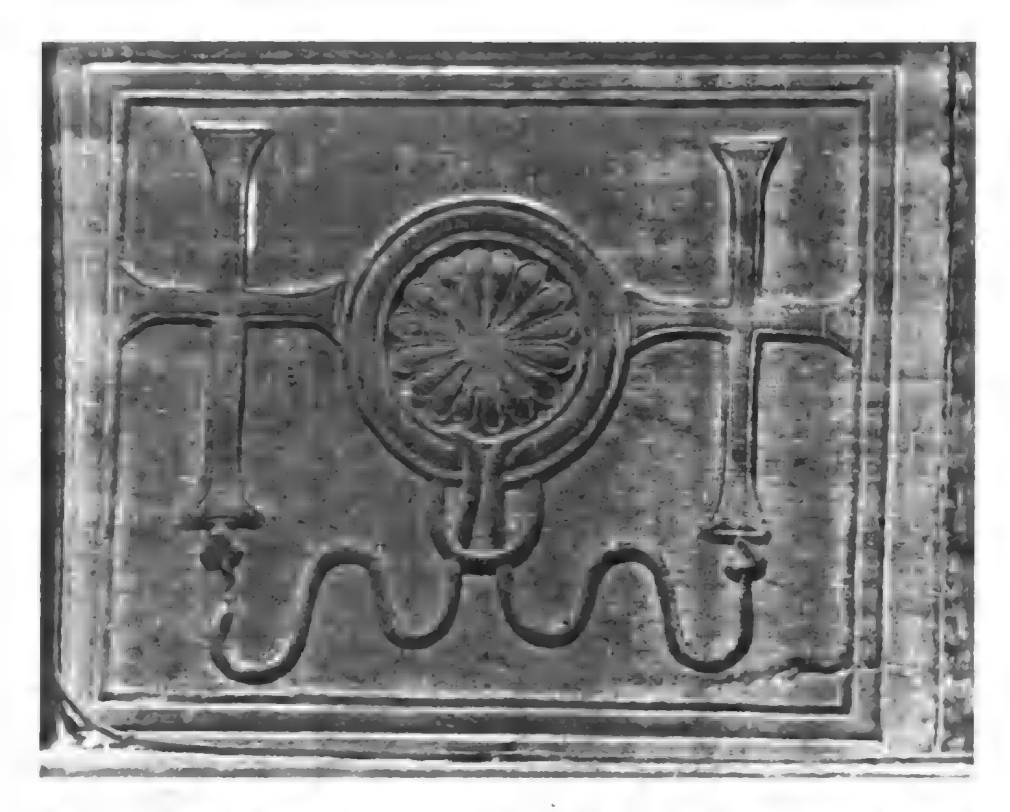


a-d - n° 70. Sofia. Musée. Quatre chancels. *(Phot. Musée).*





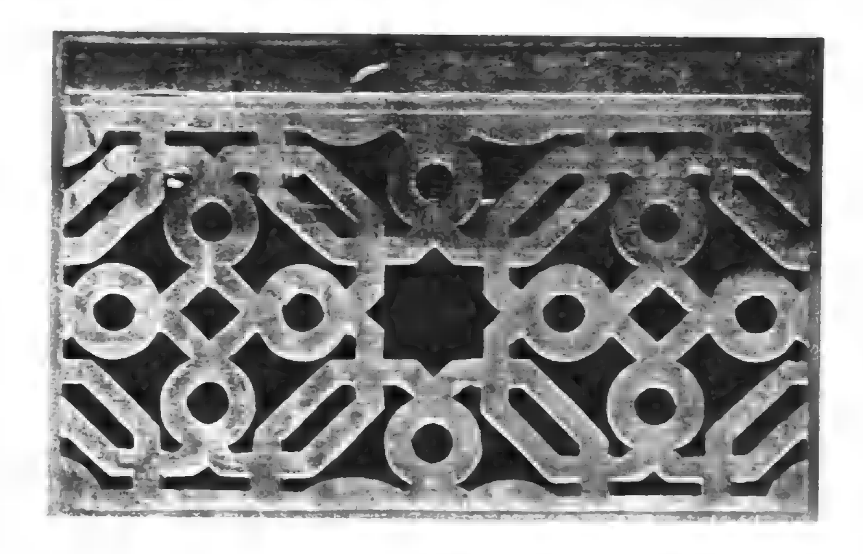
n° 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).





nº 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).





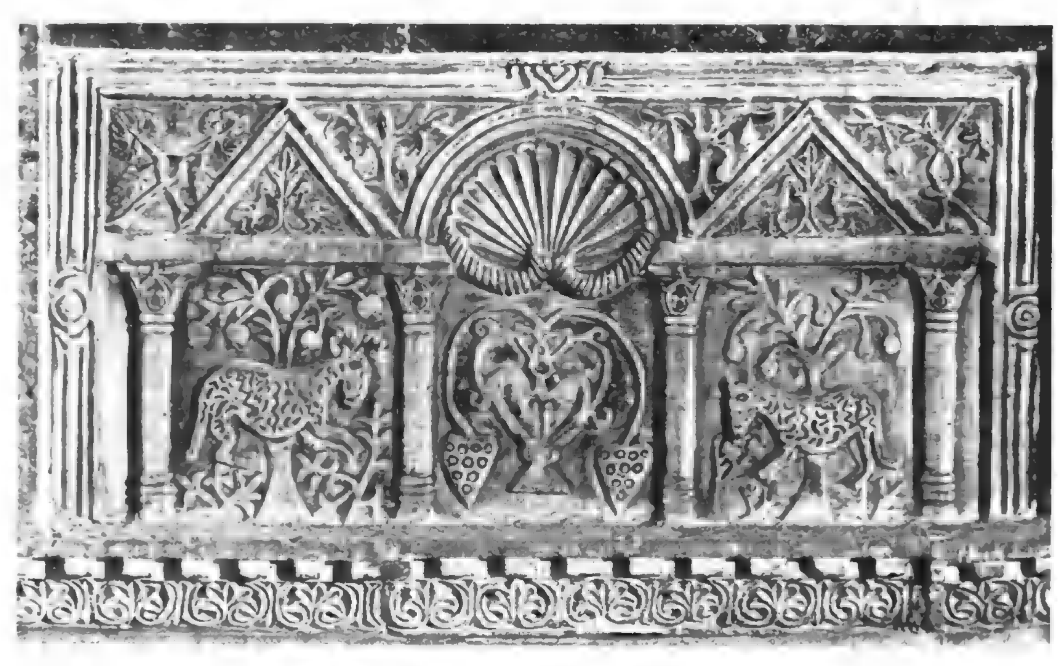
nº 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).






nº 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).





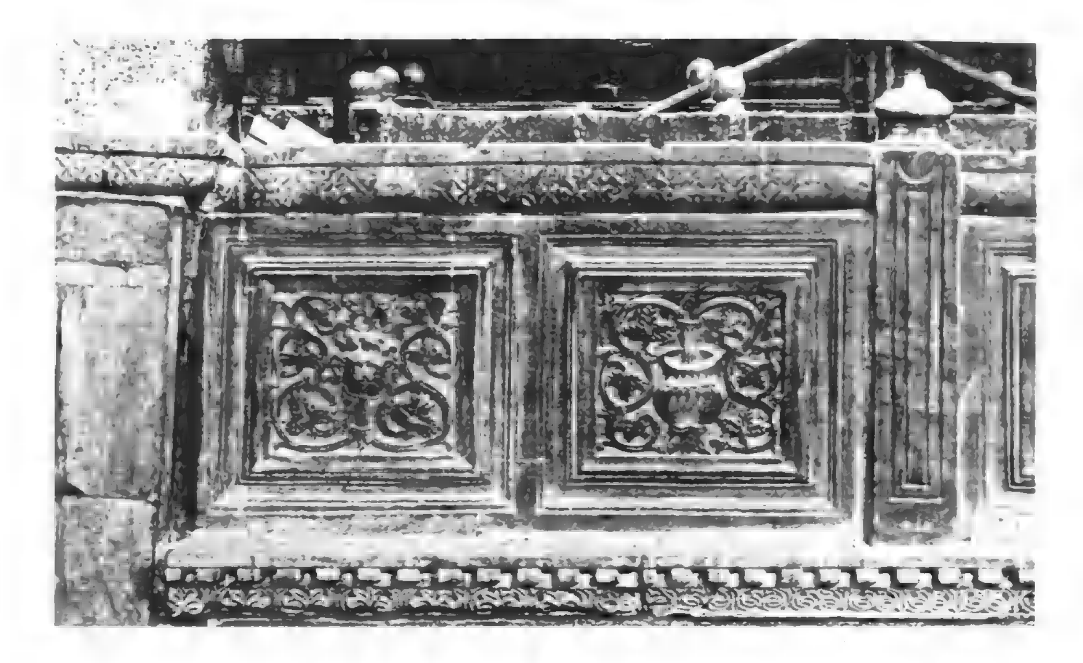
nº 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).







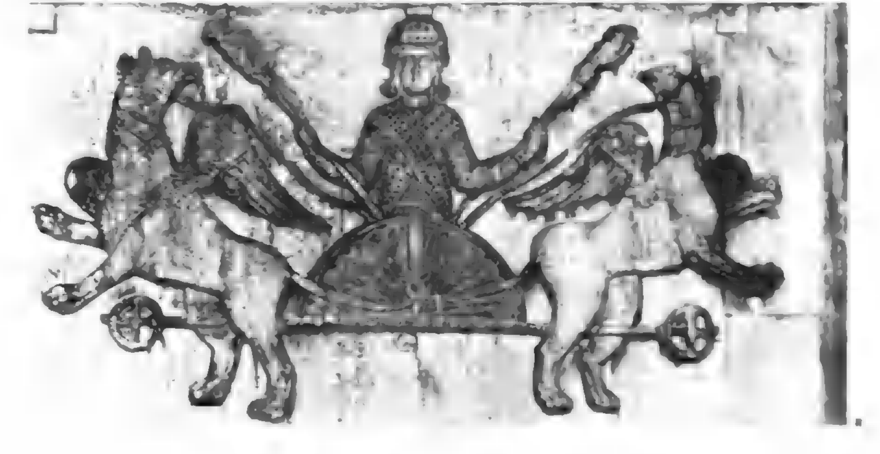
n° 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot. O. Boehm. Venise).

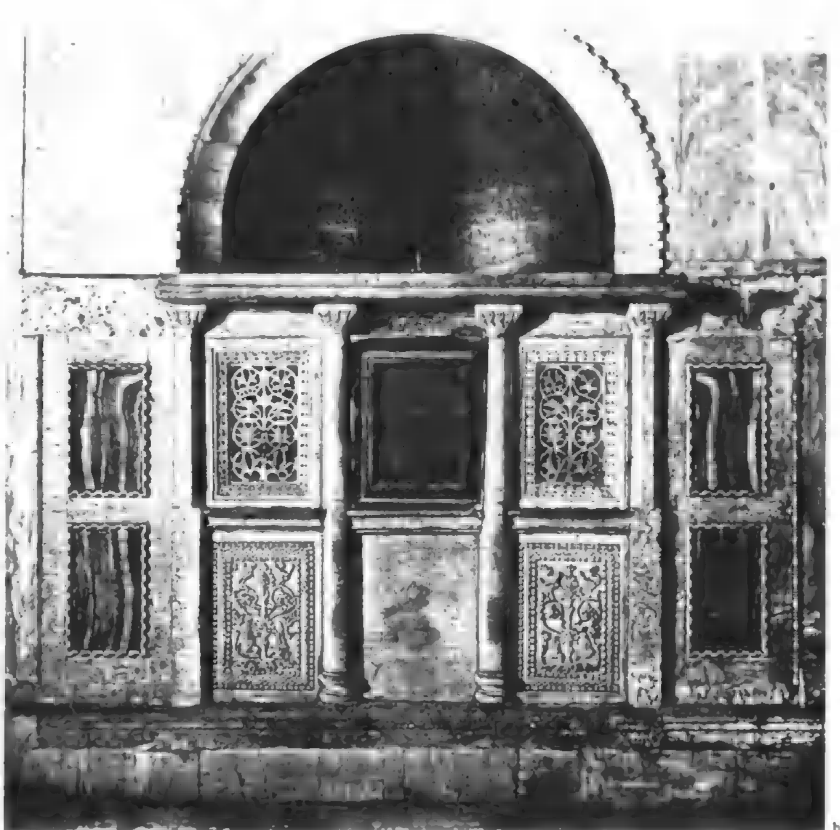




n° 73. Venise. San Marco. Reliefs de la balustrade des tribunes.
(Phot.O. Boehm. Venise).

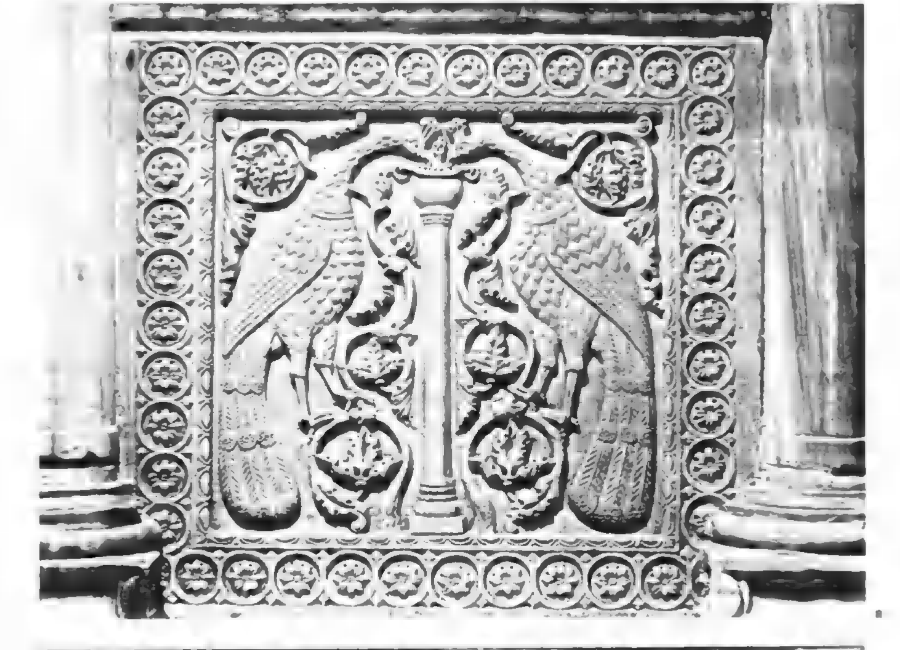








a - n° 72. Venise. San Marco. Façade Nord. Ascension d'Alexandre. *(Phot. O. Boehm. Venise).*
b - n° 74. Venise. San Marco. Monument funéraire. *(Phot. O. Boehm. Venise).*





a, b - n° 75. Torcello. Chancels. *(Phot. O. Boehm. Venise).*

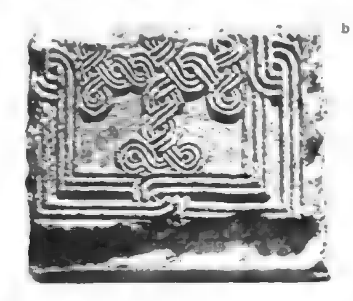


c



a

b



Bari. Reliefs byzantins. a - Cathédrale. b, c - San Niccola.
(Phot. Soprintendenza ai Monumenti. Bari).

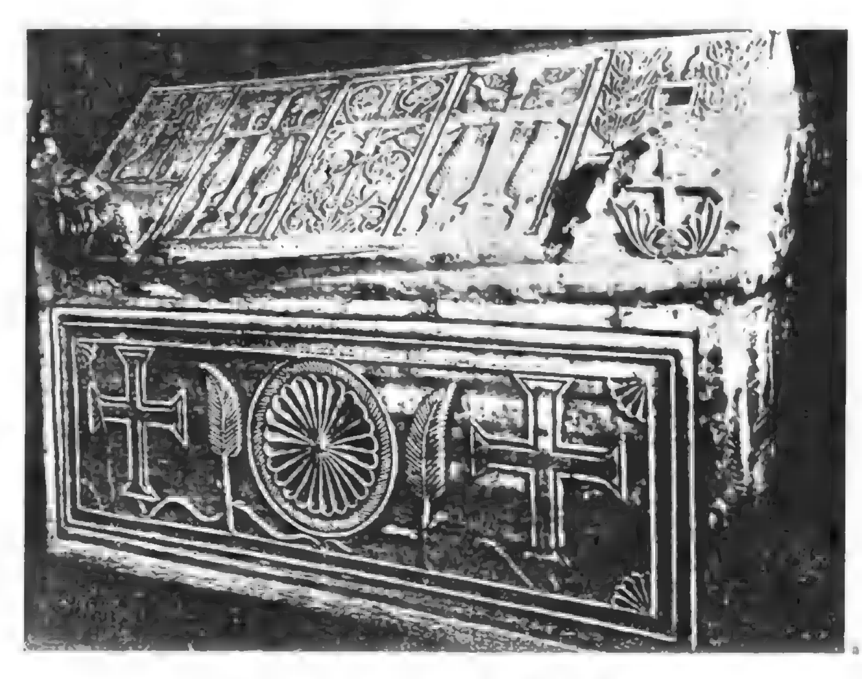


a

b

a, b - n° 76. Kiev. Sainte-Sophie. Deux chapiteaux.

Pl. LVI

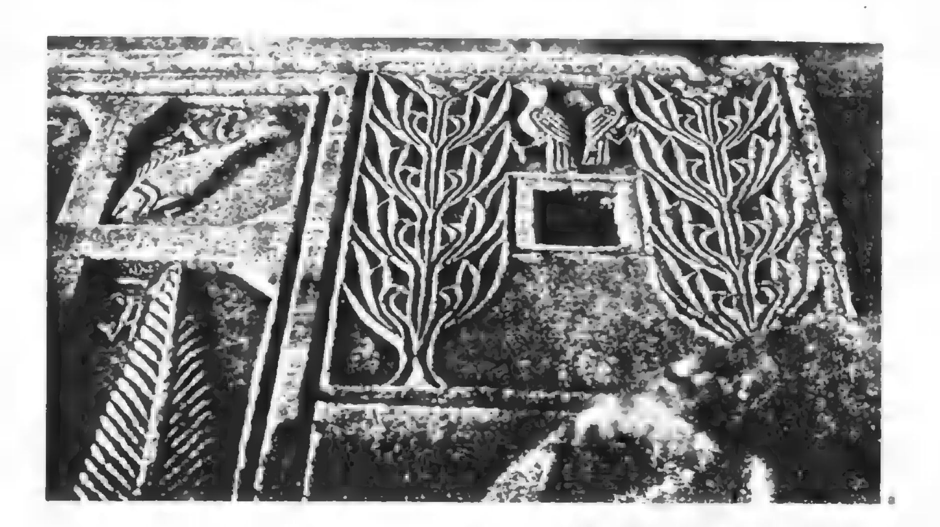


a



b

a, b - nº 76. Kiev. Sainte-Sophie. Sarcophage.

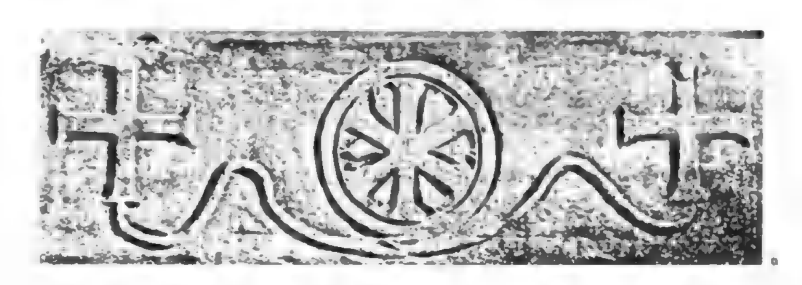


a



b

a, b - nº 76. Sainte-Sophie. Sarcophage, détails.



a



b



c

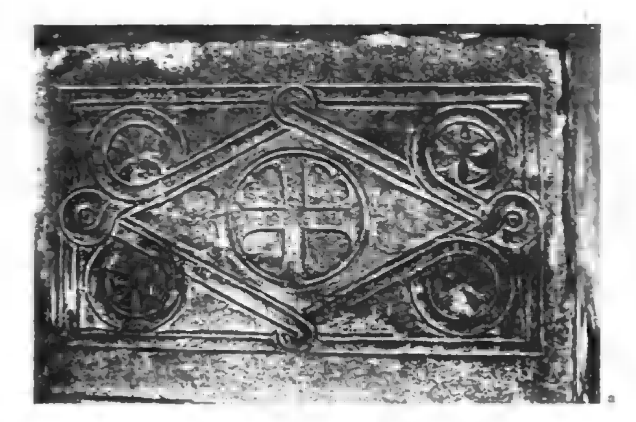
a, b - nº 76. Kiev. Deuxième et troisième sarcophages.
c - nº 78. Relief de Sainte-Irène. *(Phot. Loguin)*.

a

b

c

a-c - nº 76. Kiev. Sainte-Sophie. Balustrades des tribunes.


a


b


c

a-c - n° 76. Černigov. Cathédrale. Balustrade des tribunes. *(Phot. Loguin).*


a


b

a, b - n° 77. Kiev. Deux dalles à sujets profanes. *(Phot. Direction des arts figuratifs. URSS).*



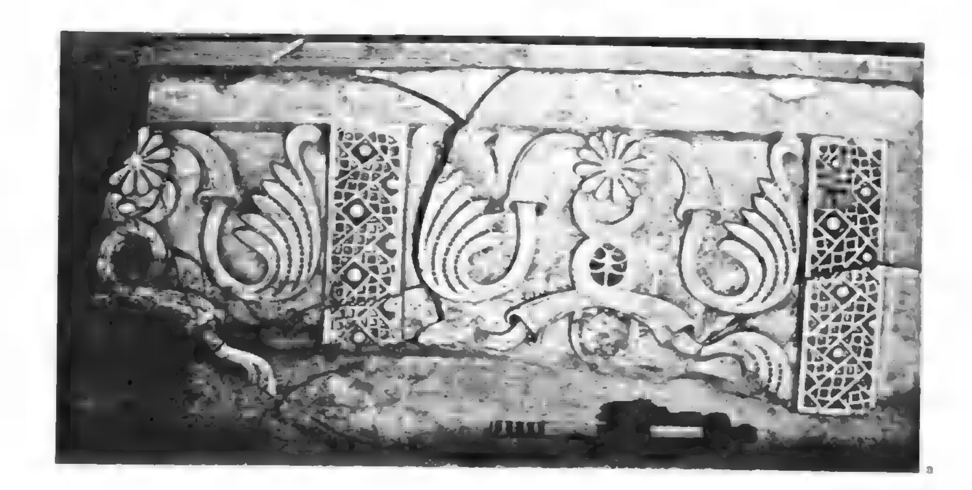


a



b

a, b - nº 77. Kiev. Deux dalles avec saints cavaliers. *(Phot. Direction des arts figuratifs. URSS).*



a

a, b - nº 79. Istanbul. Reliefs provenant du monastère du Pantocrator.
c - Un relief provenant des fouilles de Saint-Polyeucte. *(Phot. Dumbarton Oaks).*

b



c







a



b

a, b - n° 80. Berlin. Staatliches Museum. Dalle sculptée bilatérale. *(Phot. Musée).*

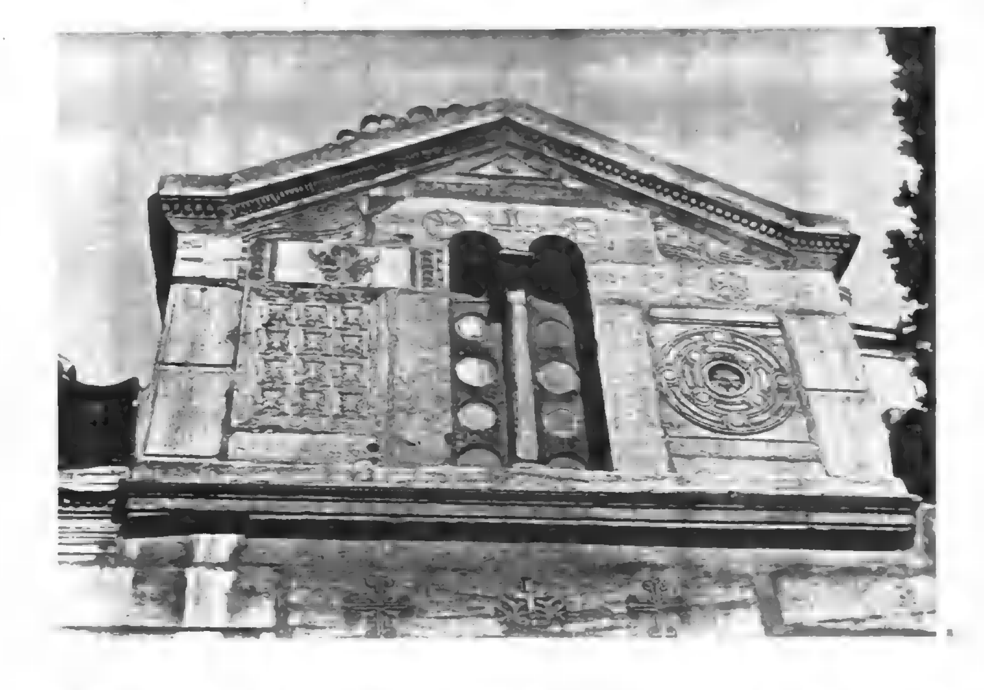


a



b

a, b - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Deux vues extérieures : Ouest et Nord-Ouest. *(Phot. Panagotidis).*



a



b

a, b - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Façades Sud et Ouest. *(Phot. Panayotidis).*



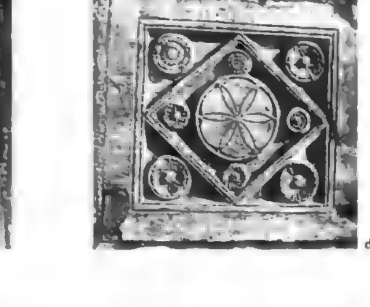
a

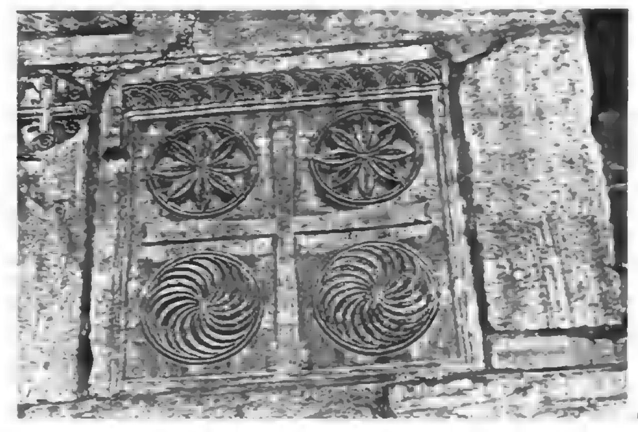


b

a, b - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Encadrements des portes extérieures Nord et Ouest. *(Phot. Panayotidis).*







a-e - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Cinq reliefs. *(Phot. Panayotidis et dans le commerce).*







a-c - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Trois reliefs.
(Phot. Panayotidis et dans le commerce).



a

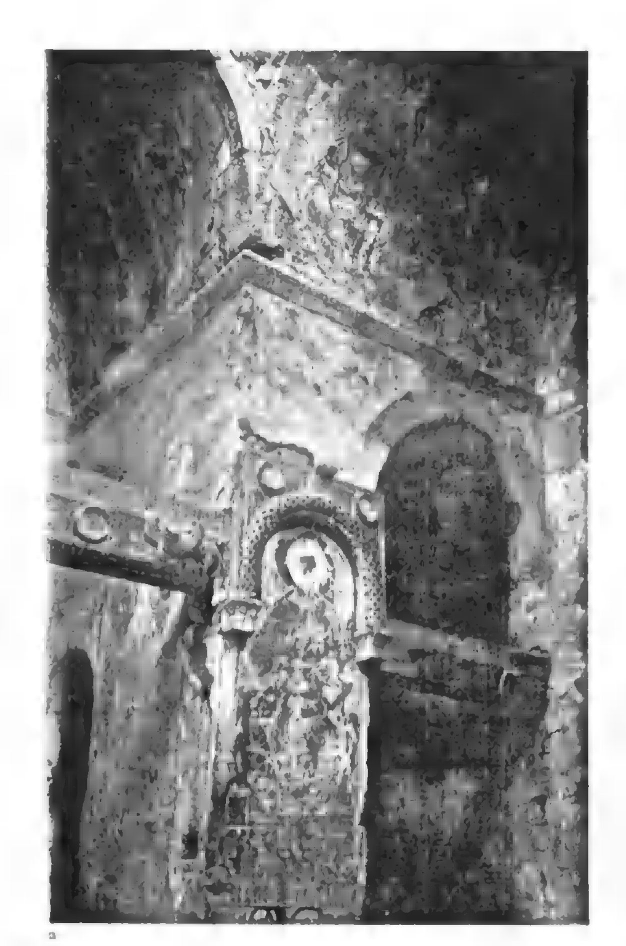


b



c

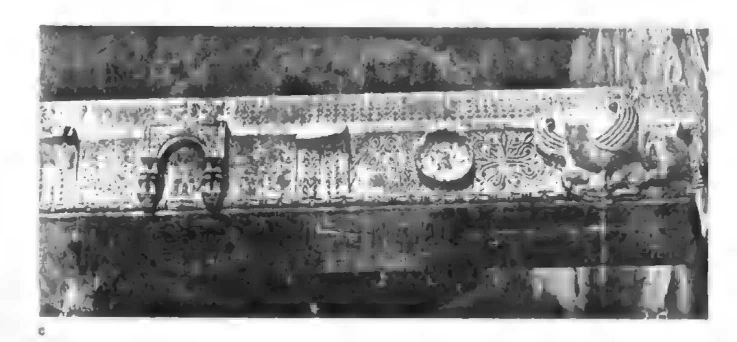
a-c - n° 81. Athènes. Petite Métropole. Encadrements de trois portes intérieures. *(Phot. Panayotidis).*



a



b



c

a-c - n° 82. Samari. Iconostase. *(Phot. Coll. École Hautes Études).*



c



d

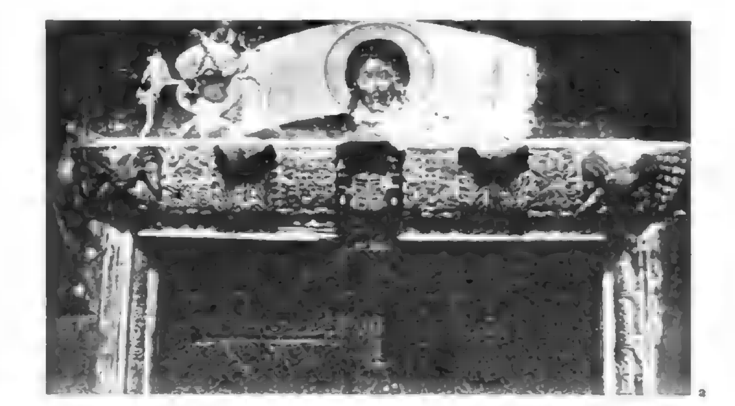


a

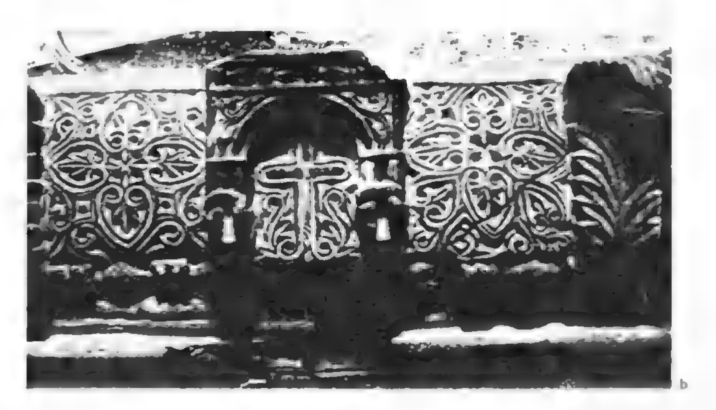


b

a-d - n° 85. Monastère Hosios Mélétios près de Mégara.
Encadrements de portes et de fenêtres. *(Phot. Tsiropoulos).*



a



b



c

a-c - n° 85. Monastère Hosios-Mélétios près de Mégara. Encadrements de portes.
(Phot. Tsiropoulos).



a



b



c



d

a-d - n° 85. Monastère Hosios Mélétios près de Mégara.
Fragments de l'iconostase. *(Phot. Tsiropoulos).*



b



d

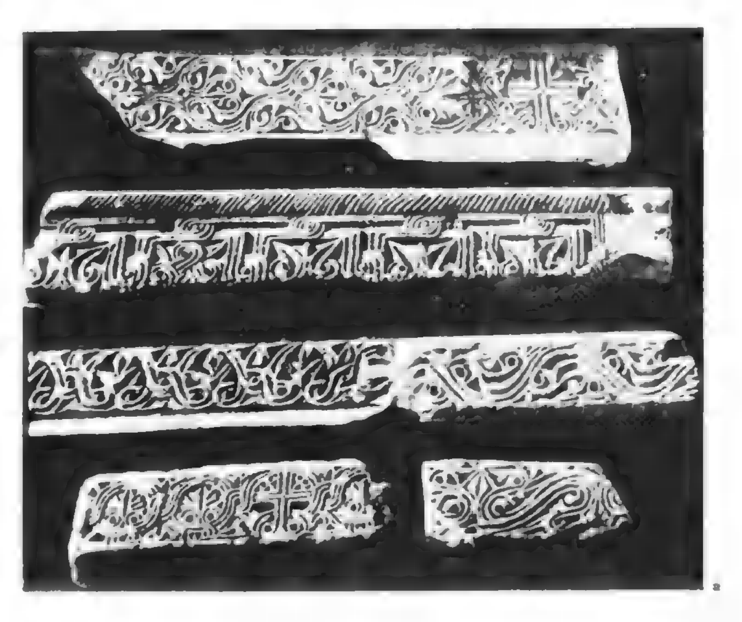


a



c

a-d - n° 85. Monastère Hosios Mélétios près de Mégara. Divers reliefs.
(Phot. Tsiropoulos et G. Millet).

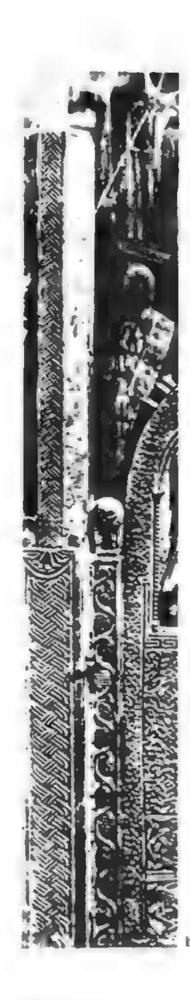

a


b

a-c - nº 85. Monastère Hosios Mélétios près de Mégara. Divers reliefs (trois vues). *(Phot. A. Orlandos* (b) *et C. Tsiropoulos* (a, c)*)*.


c

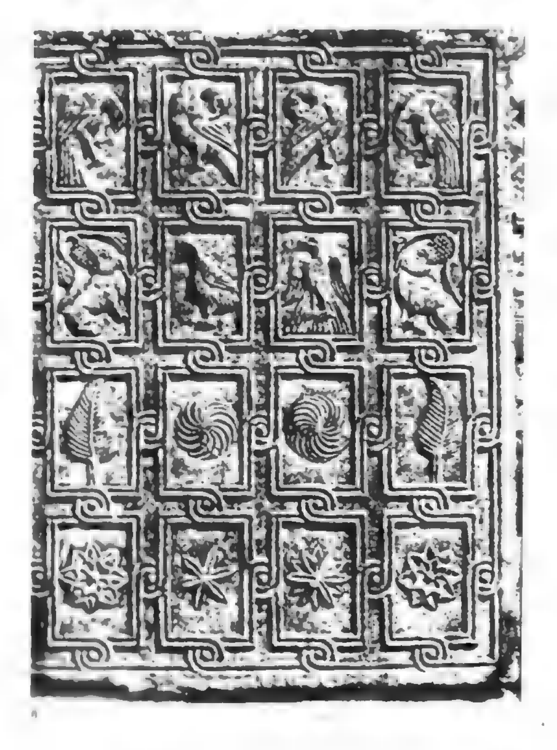

a


b

nº 88. Nerezi. a - Encadrement d'une icône murale.

b - Iconostase du XIIᵉ siècle : petits piliers de part et d'autre de la porte en bois (postérieure) *(d'après N. Okunev)*.





a



b

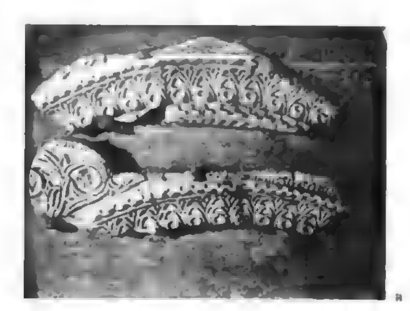


c



d

a, b - n° 88. Nerezi. Chancel *(d'après N. Okunev)*.
c, d - Ioannina (Jannina). Musée. Deux côtés d'un chapiteau du XII[e] siècle provenant de Petrovitza. *(Phot. G. Miles)*.



a



b

a - n° 86. Thessalonique. Saint-Demetrios. Dépôt lapidaire dans la crypte. Fragment d'un ciborium. *(Phot. Grabar)*.
b - n° 87. Agora d'Athènes. Deux reliefs dont une façade de sarcophage. *(Phot. Alison Frantz)*.


a


b


c


d


e

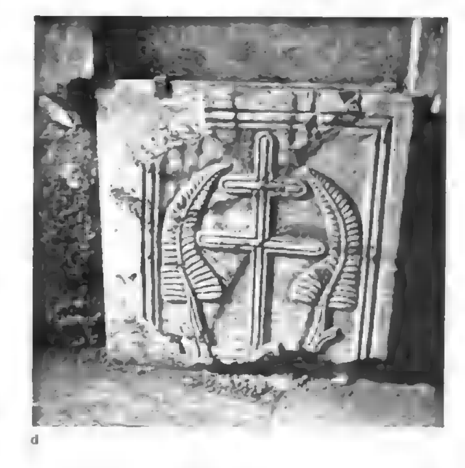
a, b - n° 87. Agora d'Athènes. Deux reliefs avec oiseaux. *(Phot. Alison Frantz).*

c, d, e - n°s 89, 90. Athènes. Musée Byzantin. Reliefs avec croix (n°s 168, 293). *(Phot. Musée).*


a


b


c


d

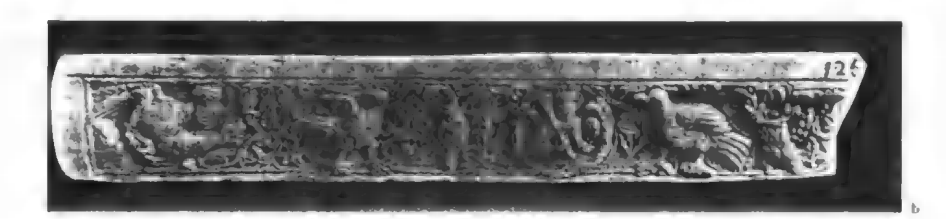
a-d - n° 86. Thessalonique. Saint-Demetrios. Fragments de ciboria, crypte. *(Phot. Grabar).*



e - n° 105. Athènes. Musée Byzantin n° 204. Linteau de l'iconostase du monastère des Philosophes près d'Athènes *(Phot. Musée).*



a



b

a, b - n° 106. Athènes. Musée Byzantin n° 252. Épistyle d'iconostase. *(Phot. Musée)*.



c

c - n° 104. Corinthe. Musée. Fragment de corniche. Cf. Pl. XXXIV d. *(Phot. G. Miles)*.



a

a - n° 96. Athènes. Musée Byzantin. Dalle avec lièvre et aigle. *(Phot. Musée)*.
b - n° 95. Athènes. Musée Byzantin. Dalle avec zodia. *(Phot. Musée)*.
c - n° 103. Venise. San Marco. Relief avec une croix fleurie. *(Phot. O. Boehm)*.

b



c






a


b

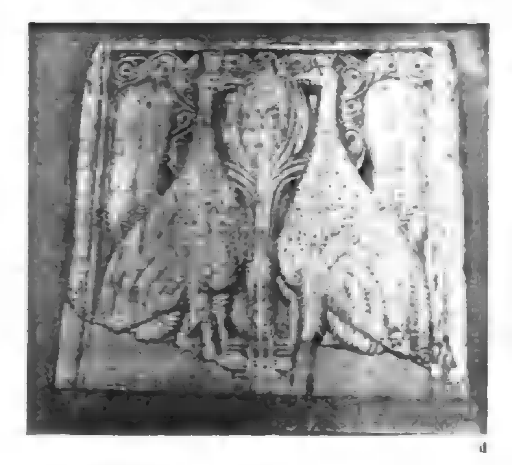

c

a - n° 93. Athènes. Musée Byzantin. Dalle avec deux lions. *(Phot. Musée).*
b - n° 92. Athènes. Musée Byzantin. Dalle avec un lion. *(Phot. Musée).*
c - n° 100. Corinthe. Musée. Relief avec un lion. *(Phot. G. Miles).*


a


b


c


d

a - n° 98. Argos. Dalle avec un paon. *(Phot. commerce).*
b - n° 94. Athènes. Musée Byzantin. Sphynge. *(Phot. Musée).*
c - n° 99. Chalkis. Musée. Quatre zodia. *(Phot. Musée).*
d - n° 102. Thèbes. Musée. Dalle sculptée. *(Phot. L. Robert).*

113



a



b

c



d



a, b - nº 115. Sofia. Musée archéologique. Deux fragments d'une frise sculptée provenant de Drenovo, Macédoine.
c - Molivoskepastos (Molivi). Porte d'église. *(Phot. G. Miles).*
d - Thèbes. Aigle et Oie.



a

a - nº 116. Ohrid. Saint-Nicolas. Portes de cette église *(d'après Kondakov).*



b - n° 108. Athènes. Musée Byzantin n° 176. Hercule. *(Phot. Musée).*



a - n° 109. Athènes. Musée Byzantin n° 175. Personnage nu. *(Phot. Musée).*



a

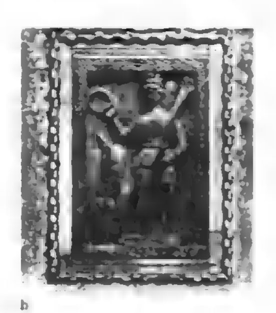


b

a, b - n°s 107, 110. Athènes. Musée Byzantin n°s 180 et 181. Criophore et chapiteau avec monstres. *(Phot. Musée).*



a

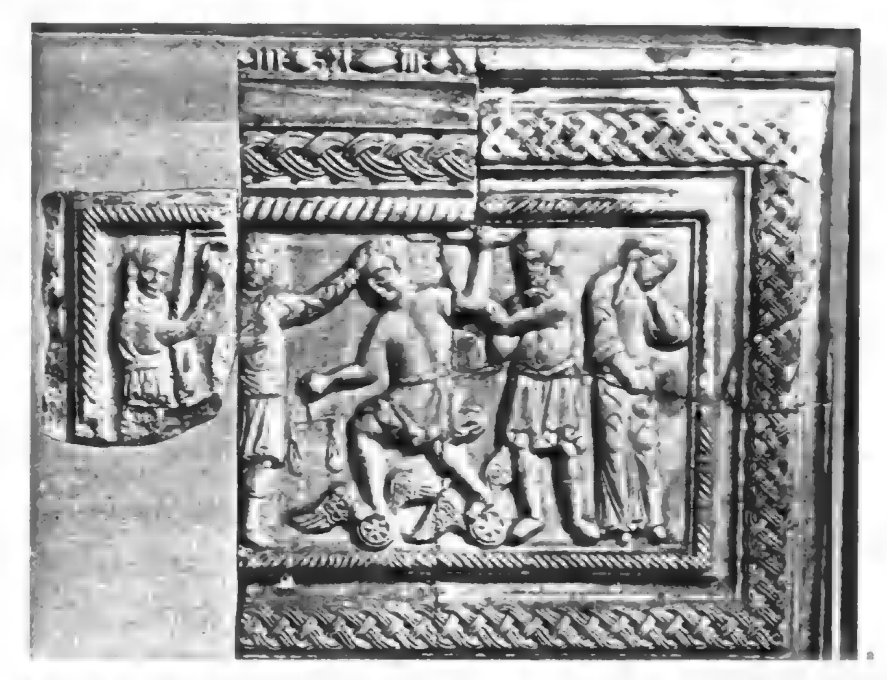


b



c

a - n° 111. Thessalonique. Musée. Hercule tuant le lion. *(Phot. S. Pélékanidès).*
b - n° 114. Venise. San Marco. Personnification de la Fortune. *(Phot. O. Boehm)*
c - Bari. Castello Svevo. Sirène et danseuse. *(Phot. Soprintendenza ai Monumenti. Bari).*



a



b

a, b - Nos 112 et 113. Torcello. Deux dalles à sujets mythologiques. *(Phot. O. Boehm).*

n° 117. Venise. San Marco. Déisis. *(Phot. O. Boehm).*



a



b



c



d

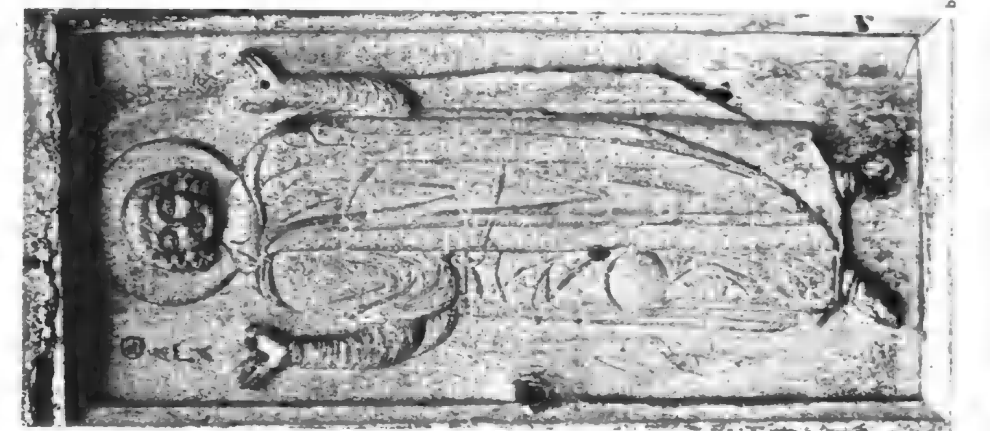
a - n° 121. Washington. Dumbarton Oaks. Vierge en prière *(d'après S. Der Nersessian).*

b - n° 119. Athènes. Musée Byzantin. Vierge avec l'Enfant. *(Phot. Musée).*

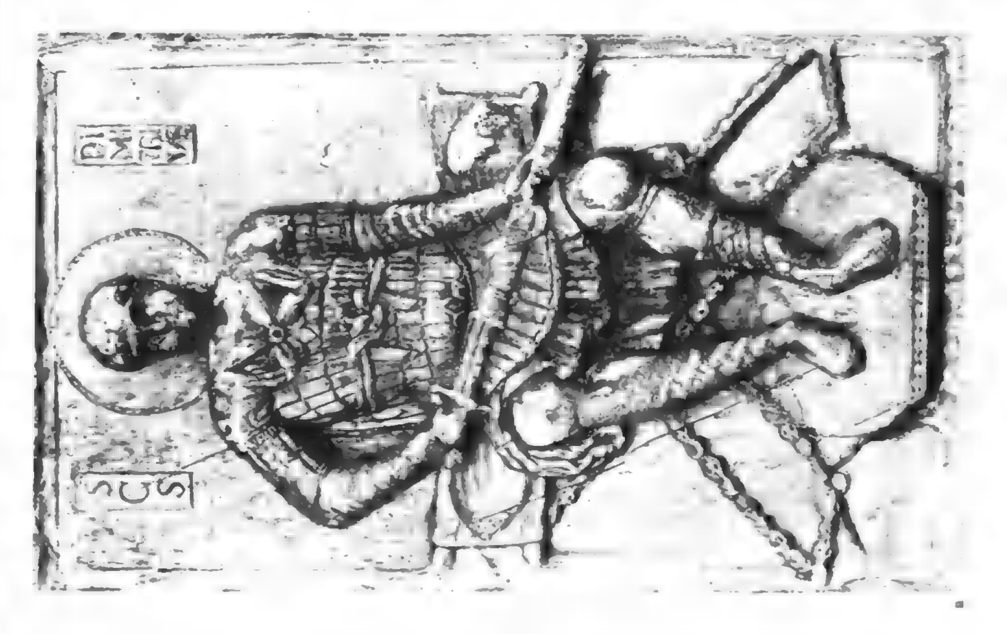
c - n° 120. Thessalonique. Vierge orante (acéphale). *(Phot. Hassia).*

d - n° 118. Istanbul. Musée Archéologique n° 3930. Tête de l'archange Michel. *(Phot. Grabar).*

n° 123. Venise. San Marco. Chapelle Zeno. Vierge Aniketos. *(Phot. O. Boehm)*.



b - n° 125. Caorle près de Venise. Mur extérieur de l'église. Saint-Agathonikos. *(Phot. Suprintendenza ai Monumenti)*.



a - n° 124. Venise. San Marco. Façade Ouest. Saint-Démétre. *(Phot. O. Boehm)*.





a, b - n° 126. Athènes. Musée Byzantin nos 152-155. Premier ciborium funéraire (fragments). *(Phot. Musée).*





a, b - nos 126, 127. Athènes. Musée Byzantin nos 152-155.
Premier et second ciboriums funéraires (fragments). *(Phot. Musée).*



a

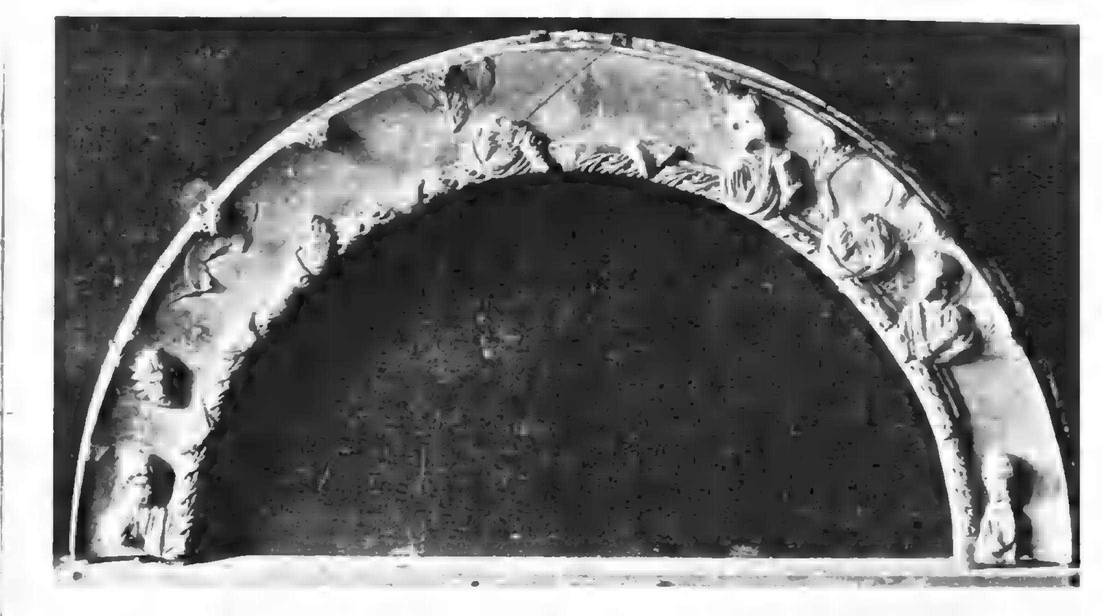


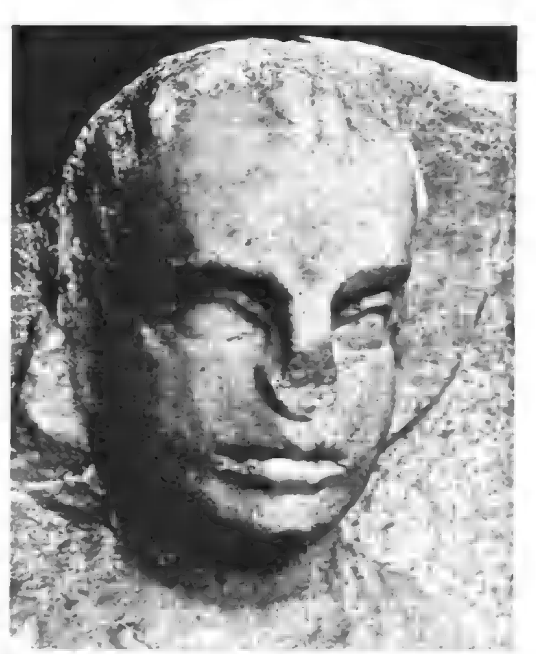
b



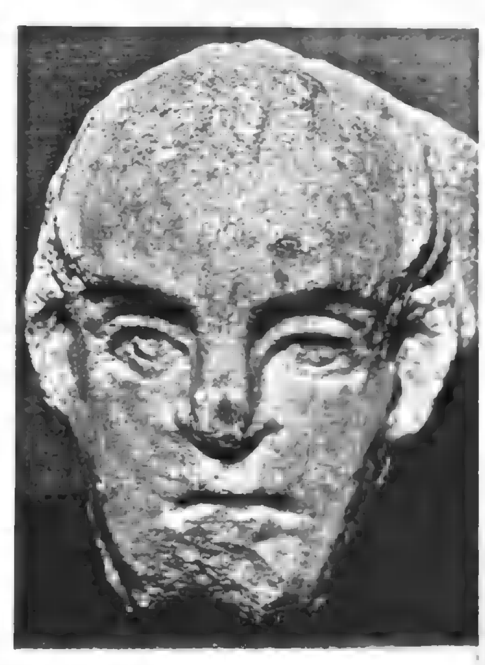
c

a-c - Athènes, Thèbes, Arta. Quelques sculptures de style franc.





b



a-c - n° 129. Istanbul. Musée. Reliefs provenant de Fener Isa.
Arc d'un ciborium. L'ensemble et deux détails *(d'après D.O.P.)*.



b



a

a, b - n° 129. Istanbul. Musée. Reliefs provenant de Fener Isa. Même Arc que pl. XCIX. Têtes de saint André (b) et d'un apôtre *(d'après D.O.P.)*.



a



b

n° 128. Istanbul. Musée : a - Dalle funéraire avec inscription et un relief de la Vierge. b-d - Trois reliefs de l'église Sud de Fener Isa *(d'après D.O.P.)*.



c



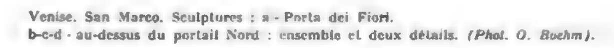
d







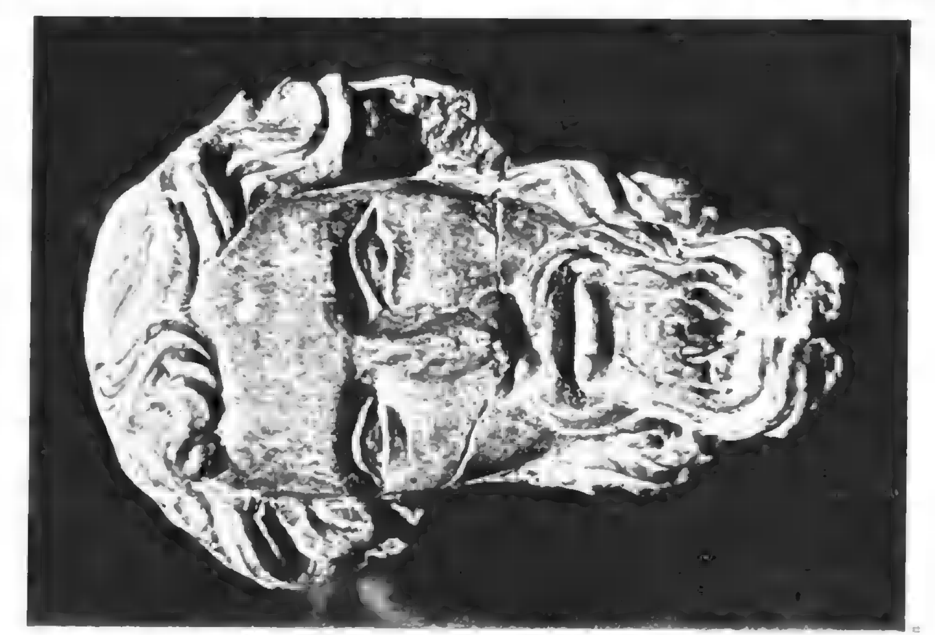


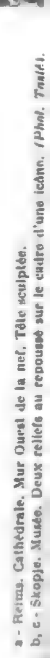


Venise. San Marco. Sculptures : a - Porta dei Fiori.
b-c-d - au-dessus du portail Nord : ensemble et deux détails. *(Phot. O. Boehm).*









a - Reims. Cathédrale. Mur Ouest de la nef. Tête sculptée.
b, c - Skopje. Musée. Deux reliefs au repoussé sur le cadre d'une icône. *(Phot. Tasić).*



a



b



c

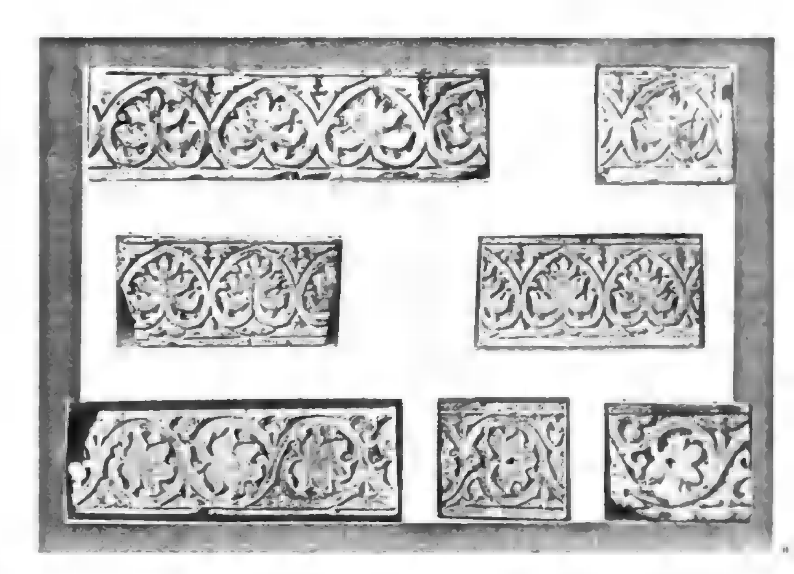


d

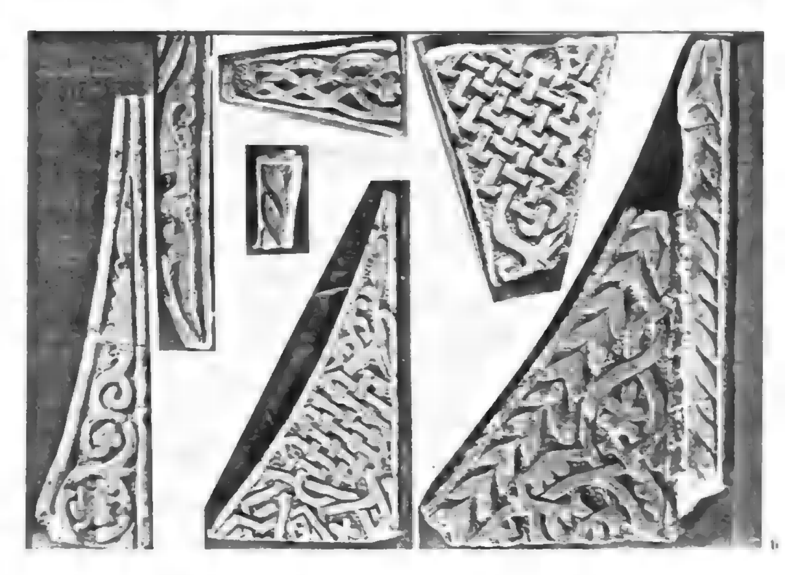


e

a-e - n° 128. Istanbul. Musée. Reliefs ornementaux provenant de Fener Isa, dont quatre fragments de sarcophage. *(Phot. Grabar et d'après D.O.P.).*



a



b

a, b - n° 128. Istanbul. Musée. Reliefs ornementaux provenant de Fener Isa. *(Phot. Grabar et d'après D.O.P.).*



a



b

a, b - n° 131. Istanbul. Kahriyé Djami. Façades sculptées de deux arcosolia funéraires. *(d'après Th. Šmit).*



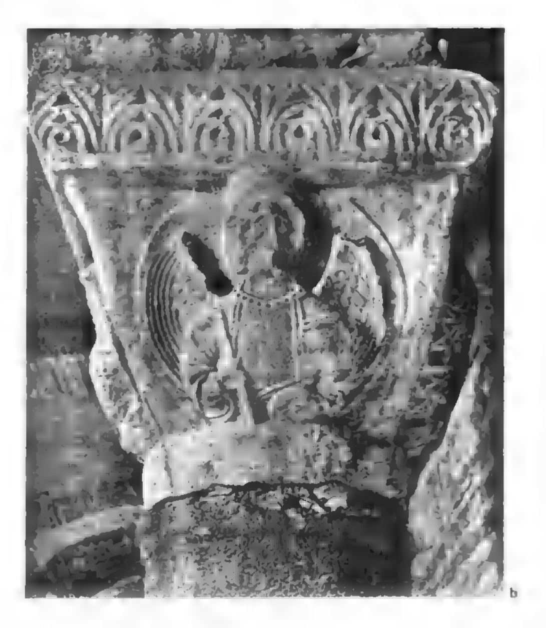
a



b

a, b - n° 131. Istanbul. Kahriyé Djami. Cadre sculpté d'une icône murale. Ensemble *(d'après Th. Šmit)*, et détail. *(Phot. D.O.)*.

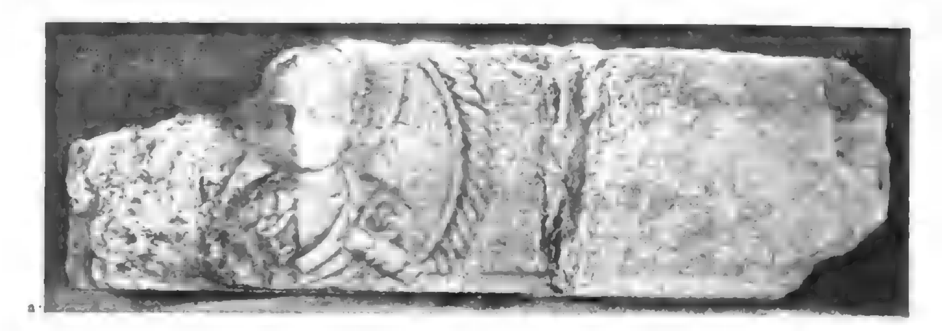



a

b

c

d

a-d - n° 131. Istanbul. Kahriyé Djami. Chapiteaux sculptés dans la chapelle Sud. *(d'après Belting).*


a

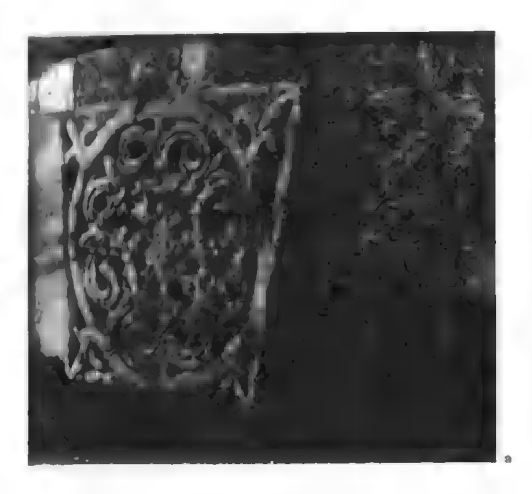

b

a, b - n° 130. Istanbul. Musée. Linteau sculpté et chapiteau provenant de Fetyéh Djami *(d'après D.O.P.).*

c, d - n° 140. Istanbul. Musée. Chapiteau n° 757. *(Phot. Musée).*


c

d


a


b


c


d

a - n° 131. Istanbul. Kahriyé Djami. Console sous l'icône murale. *(d'après D.O.P.).*
b, c, d - n° 130. Istanbul. Musée. Chapiteau provenant de Fetiyéh Djami. *(d'après D.O.P.).*


a


b


c

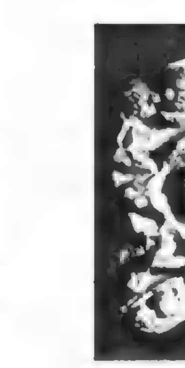

d

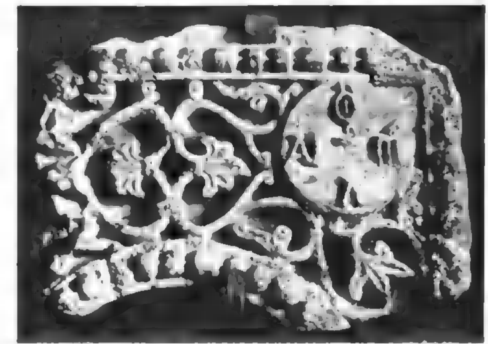
a-d - n° 135. Paris. Musée Cluny. Un chapiteau byzantin. *(Phot. D. Fournont).*



a

b





c

a - n° 134. Istanbul. Musée. Chapiteau historié n° 758 (910).
b, c - n°s 137, 142. Istanbul. Musée n° 709 et n° 708. Deux fragments d'encadrements sculptés d'icônes. *(Phot. Musée).*



b

b - n° 141. Athènes. Musée Byzantin n° 300. Fragment d'un arc sculpté. *(Phot. Musée).*

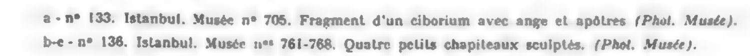


a

a - n° 132. Istanbul. Musée n° 707. Fragment d'un arc sculpté avec un ange. *(Phot. Musée).*







a - n° 133. Istanbul. Musée n° 705. Fragment d'un ciborium avec ange et apôtres *(Phot. Musée).*

b-e - n° 136. Istanbul. Musée n°s 761-768. Quatre petits chapiteaux sculptés. *(Phot. Musée).*









a - n° 145. Istanbul. Musée n° 5798. Façade d'un sarcophage du XIVe siècle. *(Phot. Musée).*

b - Façade d'un sarcophage d'enfant de la fin du IVe siècle. *(Phot. Grabar).*

c, d - Détails de deux sculptures d'époque Paléologue reproduites pl. CXVIII. *(Phot. Grabar).*

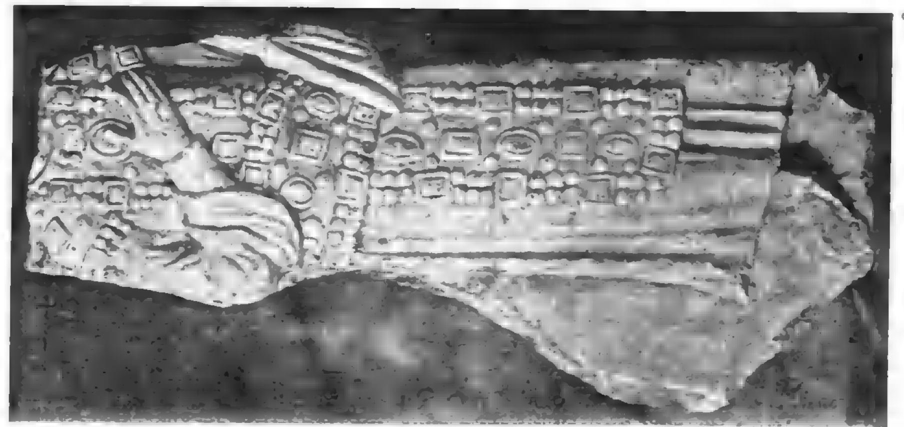




a, b - Détails du sarcophage reproduit pl. CXV a. *(Phot. Grabar)*.



b - n° 150. Washington. Dumbarton Oaks. Empereur byzantin sur un disque. *(Phot. Musée)*.

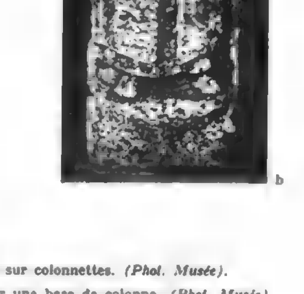


a - n° 149. Istanbul. Musée. Relief acéphale d'un empereur ou d'un archange. *(Phot. Musée)*.

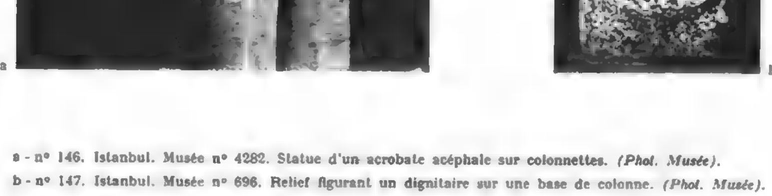


a





b



a - n° 146. Istanbul. Musée n° 4282. Statue d'un acrobate acéphale sur colonnettes. *(Phot. Musée).*
b - n° 147. Istanbul. Musée n° 696. Relief figurant un dignitaire sur une base de colonne. *(Phot. Musée).*



a



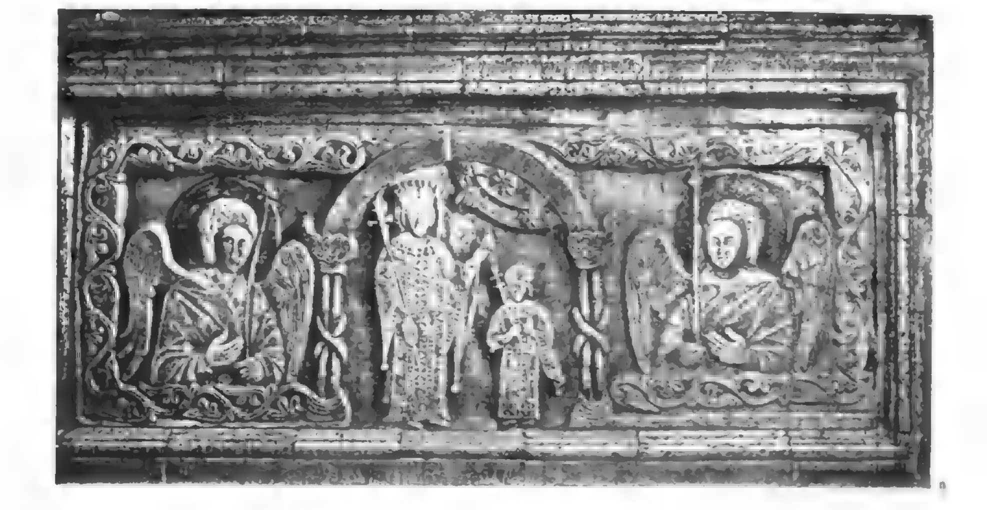
b

a - n° 148. Istanbul. Musée n° 4211. Relief d'un danseur sur la base d'une colonne double. *(Phot. Grabar).*
b - n° 165. Athènes. Musée byzantin n° 210. Relief figurant la Vierge présentant l'Enfant. *(Phot. Musée).*



a-d - n° 151. Apidia (Laconie). Encadrement d'une porte et iconostase *(d'après Orlandos)*.







a, b - n° 152. Arta. Église Sainte-Théodora. Façade du sarcophage de l'impératrice sainte Théodora, l'ensemble et un détail. *(Phot. Vocalopoulos)*.

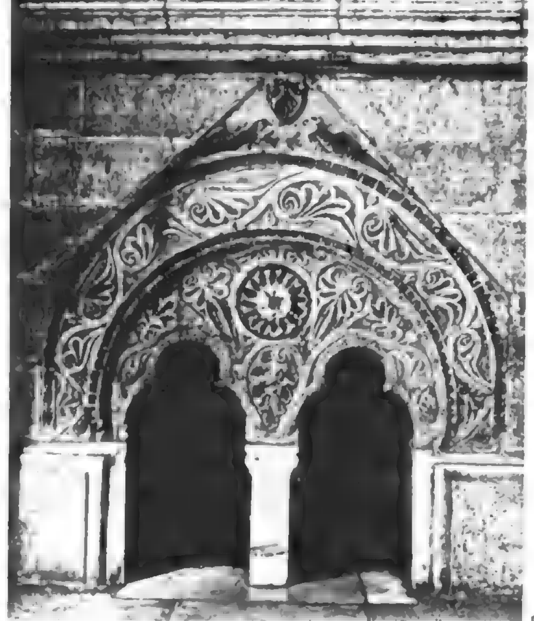


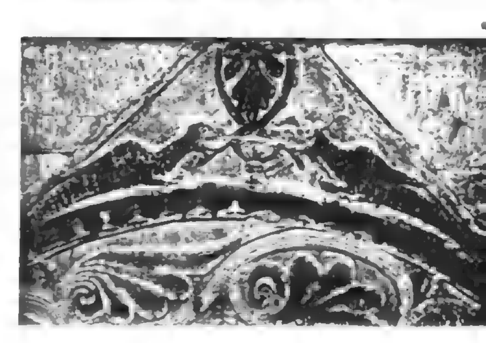


a, b - nº 152. Arta. Église Sainte-Théodora. Sarcophage de Théodora. Anges. *(Phot. Vocalopoulos).*









nº 152. Arta. a - Église des Blachernes. Détail d'un sarcophage.
b-d - Église Sainte-Théodora. Trois vues du Mausolée de la sainte. *(Phot. Vocalopoulos).*



a



b


c

a-c - nº 152. Arta. Église des Blachernes. Sarcophage sculpté. *(Phot. Vocatopoulos).*


a


b


c

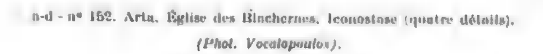
a, b, c - nº 152. Arta. Église des Blachernes. Un second sarcophage sculpté. *(a, b: Phot. Vocatopoulos; c: Dessin de A. Orlandos)*









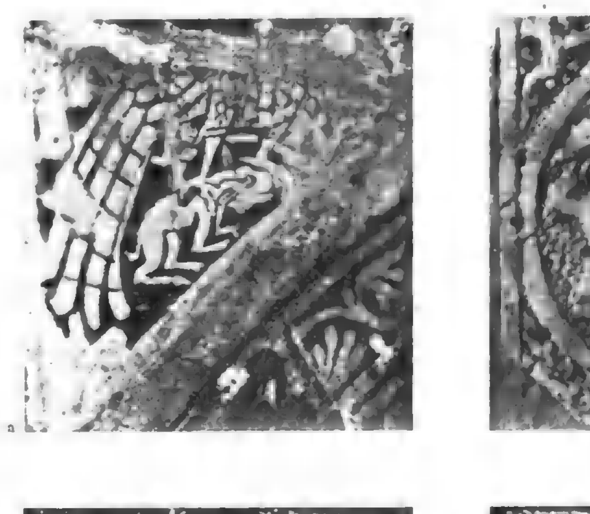


a-d - nº 152. Arta. Église des Blachernes. Iconostase (quatre détails). *(Phot. Vocalopoulos).*





a - nº 152. Arta. Église des Blachernes. L'archange Michel. *(Phot. Vocalopoulos).*
b - nº 166. Mistra. Musée. Christ trônant *(d'après Millet).*



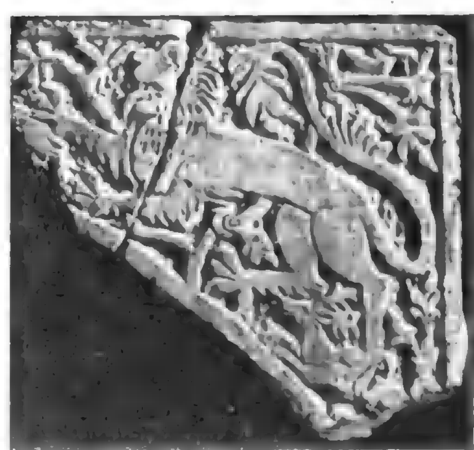
a



b



c



d

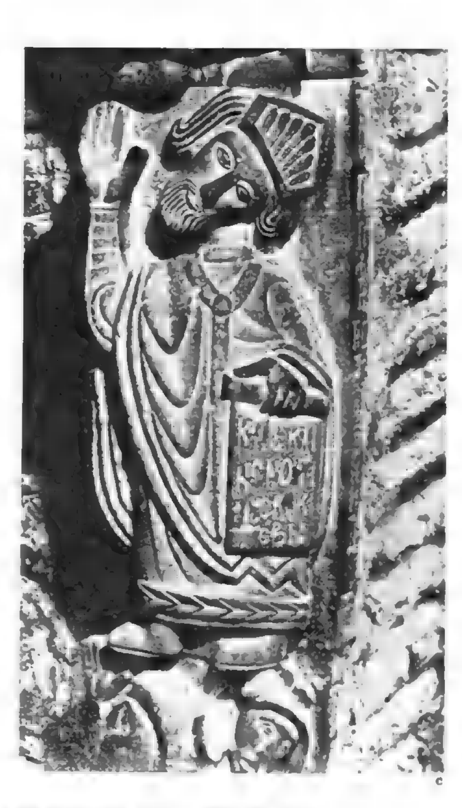
a-d - n° 152. Arta. Parigoritissa. Sculptures et intarsia autour de la porte d'entrée. *(Phot. Vocalopoulos).*



a



b



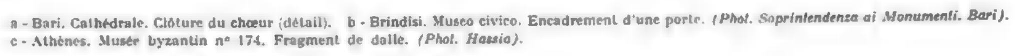
c

a-c - n° 152. Arta. Sculptures dans une voussure dans l'un des arcs sous la coupole. *(Phot. Vocalopoulos).*









a - Bari. Cathédrale. Clôture du chœur (détail). b - Brindisi. Museo civico. Encadrement d'une porte. *(Phot. Soprintendenza ai Monumenti. Bari).*
c - Athènes. Musée byzantin n° 174. Fragment de dalle. *(Phot. Hassia).*





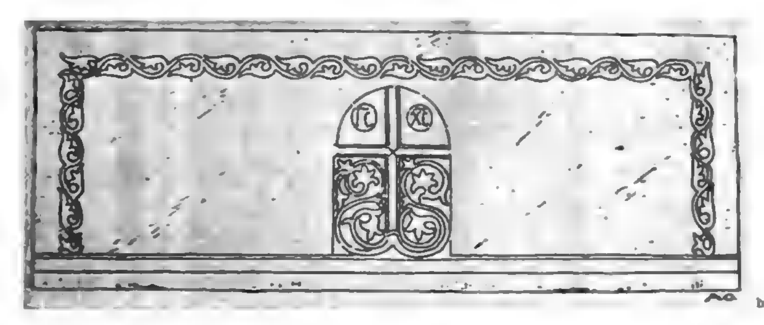


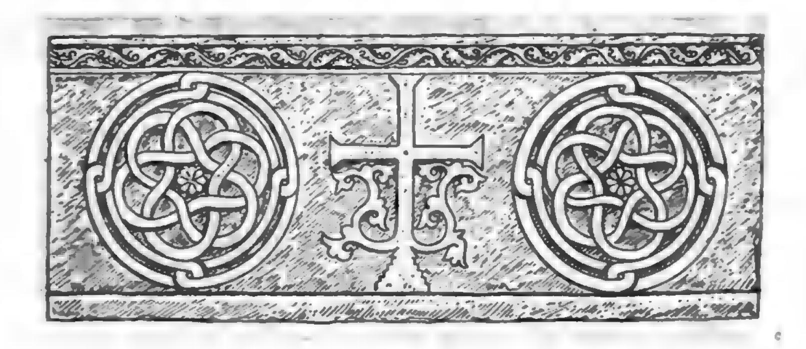




a, b - n° 160. Ano Volo Episcopi (Thessalie). Deux fragments d'une dalle sculptée. *(Phot. Miles).*
c, d - n° 155. Porta Panghia (Épire). Cadre d'une icône murale et chapiteaux *(d'après Orlandos).*

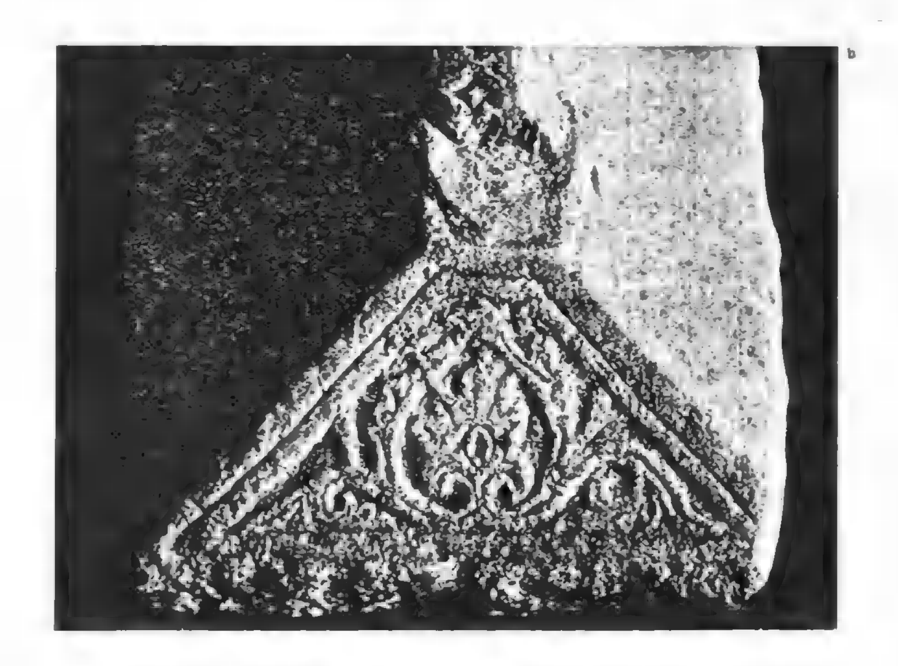




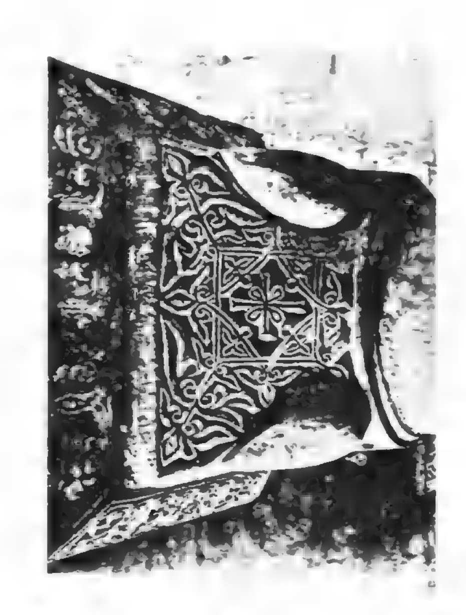


a - nº 157. Zoodochos Pigi (Cithère). Arcosole funéraire et sarcophage *(d'après Orlandos)*.
b - nº 158. Kriezoli (Eubée). Devant de sarcophage. *(Dessin Orlandos)*.
c - nº 151. Apidia. Devant du sarcophage *(d'après Orlandos)*.

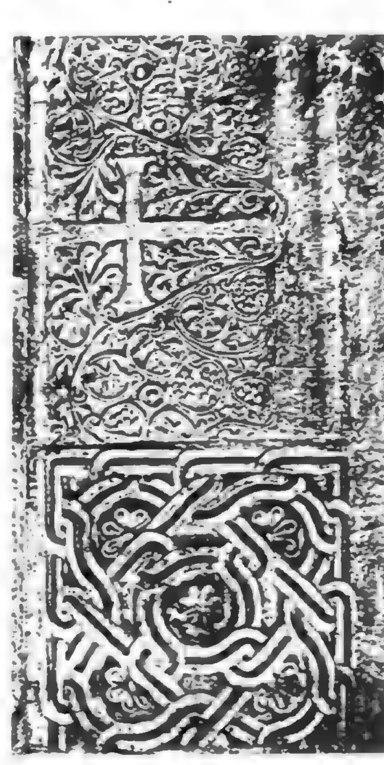




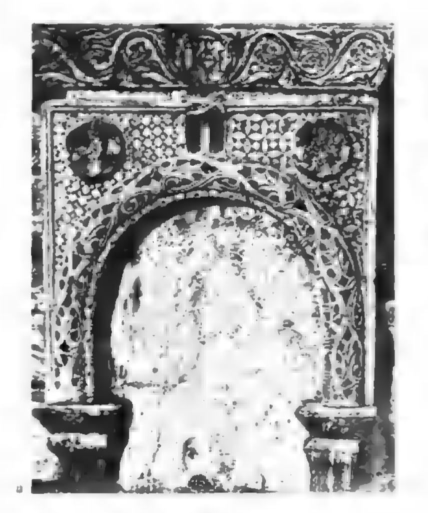
a, b - nº 159. Thessalonique. Fragments d'un sarcophage, façade et toit *(d'après Xyngopoulos)*.

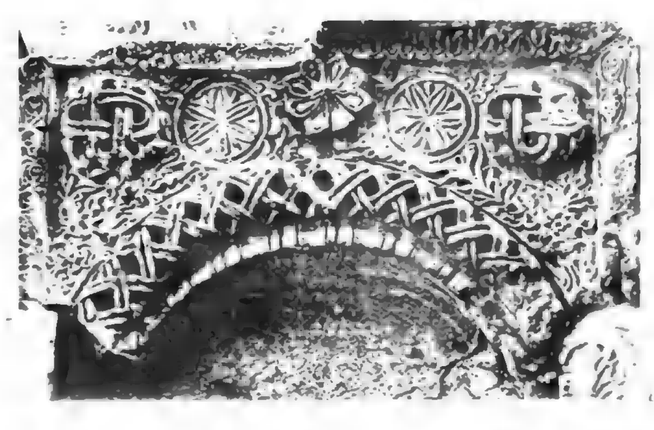






nº 153. Mistra. a, b - Musée. Deux chancels *(d'après Millet)*.
c, d - Evangelistria. Chapiteaux.





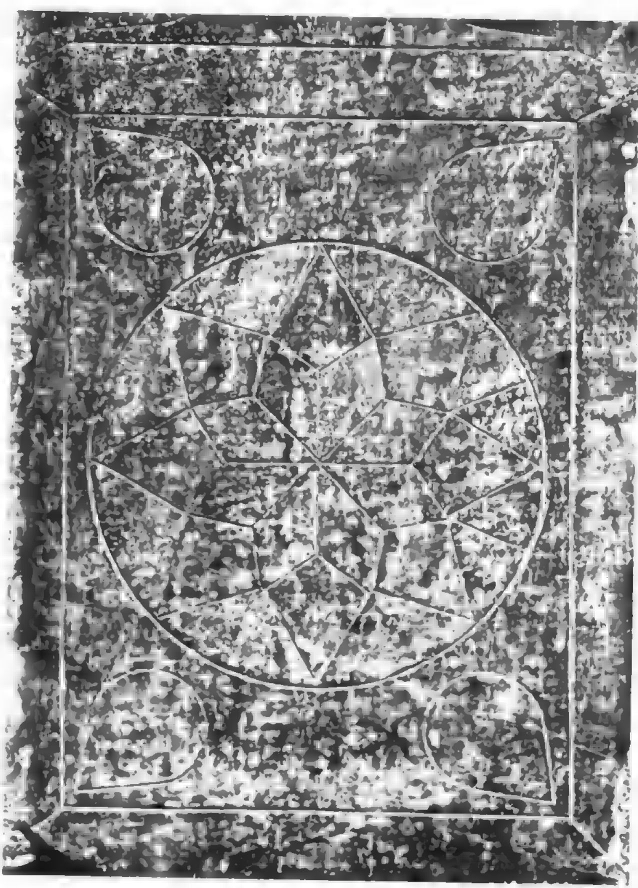






nº 153. Mistra. Métropole. a - Cadre d'une icône monumentale.
b - Chapiteau. c - Peribleblos. Cadre d'une icône monumentale. Métropole.
d - Épistyle de l'iconostase. e - Encadrement de la porte Nord *(d'après Millet)*.


a


b

nº 156. Ohrid. Sainte-Sophie. a - Le toit de l'ancienne chaire épiscopale de 1317.
b - Dessin gravé du plafond. *(Phot. Mon. Hist. Yougoslaves).*


a


b

a, b - nº 156. Ohrid. Sainte-Sophie. Ancienne chaire archiépiscopale.
Deux dalles sculptées. *(Phot. Mon. Hist. Yougoslaves).*

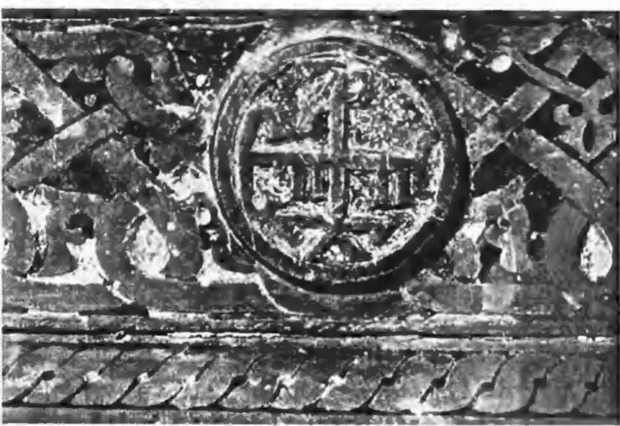

a

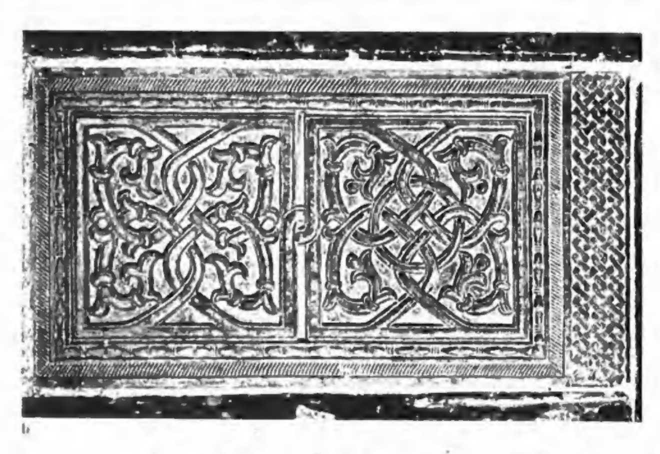

b


c

a-c - n° 156. Ohrid. Sainte-Sophie. Colonnes qui supportent la chaire archiépiscopale.
Trois détails. *(Phot. Mon. Hist. Yougoslaves).*


a


c


b


d

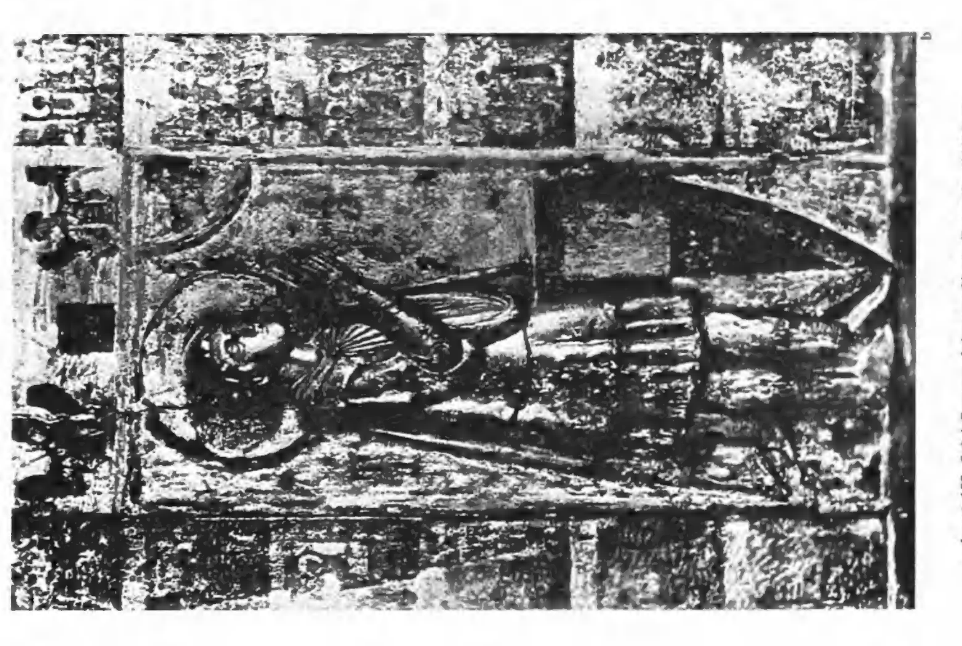
a-c - n° 156. Ohrid. Sainte-Sophie. Chaire archiépiscopale. b - Dalle sculptée. a, c - Détails du décor du toit. *(Phot. Mon. Hist. Yougoslaves).*
d - Makrinitza. Panaghia. Une dalle sculptée. *(Phot. G. Miles).*

nº 161. Rouen. Musée des Antiquités. Relief figurant le Baptême. *(Phot. Musée).*

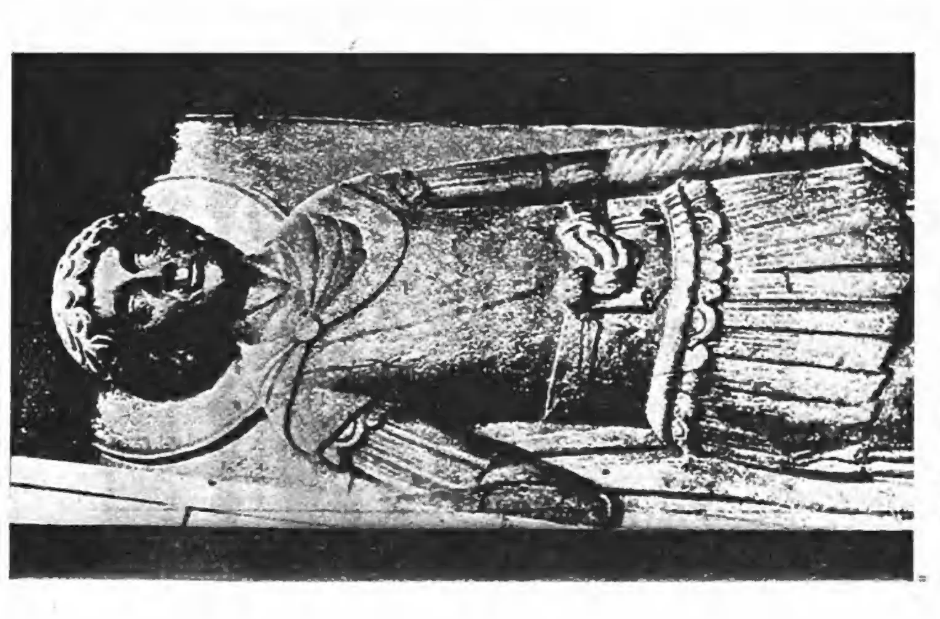




a - nº 162. Serrès. Relief portatif. Le Christ Évergète *(d'après Lange).*
b - nº 163. Istanbul. Musée archéologique. L'archange Michel (fragment d'une Déisis). *(Phot. Musée).*



b - n° 166. Saint-Georges. Icône au Musée Byzantin d'Athènes. *(d'après Sotiriou).*



a - n° 165. Callista. Saint-Georges. Détail d'une icône. *(d'après Sotiriou).*

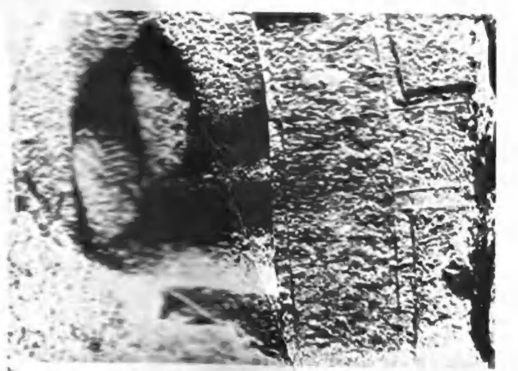




a, b - n° 167. Ohrid. Église Saint-Clément. Saint Clément. *(Phot. Mon. Hist. Yougoslaves).*



a



b



c

a, b – n° [illegible]. Tirnovo. Fouilles de Tsarevec. Fragment d'un sarcophage avec gisant princier. *(Phot. Institut archéologique de Sofia).*
c – n° [illegible]. [illegible] Musée. Le roi Étienne Dušan agenouillé (?). Fragment de son tombeau. *(Phot. V. Djurić).*

